

ملامح التجديد فى موسيقى الشعر العربى

الدكتور

عبد الهادى عبدالله عطية

كلية التربية . جامعة الإسكندرية

فرع دمنهور

2002


BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية



الناشر

بستان المعرفة



لطبوع ونشر وتوزيع الكتب

كفر الدوار - الحدائق قنا : ٢٢٤٢٢٨ / ٤٥

ملامح النخب في موسيقى الشعر العربي

المحققون عبد الحميد عبد الله عطية

الإجازة المالية، جامعة الأزهر ١٩٥٠م

الماستر، جامعة الأزهر ١٩٥٣م

المحققون، جامعة الأزهر ١٩٥٩م

محلبة التربية - جامعة الإسكندرية

فرع صانعو

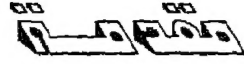
١٤٢٢ هـ - ٢٠٠٢ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿وَفَوْقَ كُلِّ ذَا فِي عِلْمِ عَلِيمٍ﴾

صَلَّى
الْعِظِيمِ

إلى روح العالمين أحمده
 الفرائدي مؤسس علم العروض،
 ومبكره، العلم العروضي اللغوي الفري
 فني هذا الباب على مصراعه، واستقرأ
 الشعر العربي القديم، وقنن قواعده
 الموسيقية، فكان علم العروض، وكانت
 بؤر الشعر العربي العروضية، ولم
 ينمارك عليه أحمه سوى الأتفش بكرة
 المنمارك



الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف
الخلق أجمعين، محمد رسولنا الهادى الأمين.

وبعد ...

فهاأذا أقدم هذا البحث فى ملامح التجديد فى موسيقى الشعر
العربى، حاولت فيه - قدر طاقتى - أن أبين عن تطور الموسيقى
الشعرية، فى كل من الوزن العروضى، والقافية الشعرية، منذ طفولة
الشعر العربى فى العصر الجاهلى، من نحو قرنين من الزمان، قبل
ظهور الإسلام، حتى العصر الحديث فى الشعر، عارجا إلى الشعر
فى حياته العربية، فى عصر صدر الإسلام، ثم عصر بنى أمية، ثم
العصر العباسى بأقسامه المختلفة.

سواء كان العصر الأول، والعصر الثانى.

أو كان العصر العباسى الأول الذى يشمل عصر الخلفاء الأفوياء،
وعصر الخلفاء الضعاف.

أو كان العصر العباسى الثانى الذى يشمل عصر ملوك بنى بوية، أو
عصر ملوك السلاجقة.

وكذلك عصر الأندلس بتاريخه الطويل.

وأخيرا العصر الحديث بما فيه من تطور وتجديد.

ولغتنا العربية الجميلة هي لغة الإيقاع، إذ إن مفرداتها أصلاً بنيت على أوزان صرفية، واشتقاقات هي أسس، ودعائم، وركائز لموسيقى هذه اللغة الموزونة الموقعة إيقاعاً يكاد يكون لونا من الموسيقى العذبة التي تلاصق الأذن، وتطرب لها الروح. وكم من جملة نقرأها في لغتنا العربية هي لحن موقع لا يحتاج إلى الموسيقى الصوتية، فهي نفسها موسيقى، لها إيقاع، ونغمات، وطرب.

ولما كان محبو لغة الضاد يرغبون دائماً في قراءة شعرها الجميل، وتتبع موسيقاه، وقراءة نثرها الفنى الممتع الذى له حلاوة الموسيقى فى ترتيب الحركات والسكان فى الألفاظ والجمال، والعبارات، كان لابد من كشف ألوان الجمال، والتطور، والتجديد فى موسيقى الشعر العربى. والهدف أن نصل إلى أسباب هذا الجمال، وهذه الإجادة الموسيقية فى شعر اللغة العربية، والذى يكاد يكون منفرداً بهذه الظاهرة الجميلة بين شعر اللغات جميعها. وذلك من حيث الإيقاع، مع الجمال، وقواعد اللغة العربية نحواً، وصرفاً، وقواعد العروض العربى، والقافية.

كل ذلك فى قالب واحد، تتمثل فيه القواعد النحوية، والصرفية، والعروضية، وألوان الجمال البلاغية والتذوقية، وبراعة الموهبة العربية.

وكذلك الإبداع العربى من العصر الجاهلى، بغير حفظ قواعد، أو سن قوانين، بل بغير قراءة وكتابة، وإنما بالحفظ، والسماع، والرواية.

وحاولت معرفة ألوان التجديد على مر العصور الأدبية المختلفة. وعلى أيدي المدارس الأدبية المختلفة أيضا. وعلى أيدي بعض الشعراء الذين كان الواحد منهم يمثل مدرسة أدبية، لها أصولها، وقواعدها، وقوانينها، ولها وجهة نظرها، وإبداعها الفنى الذى لا يقل عن إبداع مدرسة أدبية بأسرها. وقد قدمت هذا الجهد لمحبى هذه اللغة العربية الجميلة، الذين يعشقون كل ما فيها من ألوان الجمال، والتذوق الفنى لشعرها، ونثرها، ولملتبعى النتاج الأدبى لشعرائها، وذلك حتى يستبين لهم كل لون جديد، وجميل فى موسيقى الشعر العربى.

وإذا كان الشعر - فى رأى - يرتكز أساسا على الموسيقى، وإذا كانت الموسيقى متلازمة مع الشعر العربى، وإذا كان الشعر العربى لم يهمل الموسيقى أبدا، ولم يترك الإيقاع الموسيقى على مر العصور، كان لزاما علينا - نحن محبى اللغة العربية - معرفة ألوان

الموسيقى التى ارتبطت بشعرنا العربى الجميل، والتى ارتبط بها شعرنا العربى الجميل، فصار لا ينفك عنها. وأرى أنه لا يغمض الشاعر الطرف عن هذه الموسيقى الشعرية العروضية، إذا أراد لشعره البقاء، وإذا أراد لفنه أن يخلد على الدهر، وأن يصير اسمه مسجلا بين شعراء العربية.

وإذا كنت قد اقتصرت على جانبى الوزن، والقافية، فإن هناك جوانب أخرى، تكمل الإيقاع الموسيقى لشعرنا الجميل، وتتلازم معه تلازما يصعب الفصل بينها وبينه، أرجو أن يوفقنى الله تعالى مستقبلا لكشفها، وإمالة اللثام عنها، فى عمل آخر، أو بحث أدبى تال إن شاء الله تعالى.

فإنى أؤكد أننى من سدنة اللغة العربية، لغة القرآن الكريم، وأدب العرب، التى حفظها الله تعالى بحفظ كتابه الكريم، الذى نزل بلغة الضاد، تشريفا لها، وتكريما للناطقين بها.

وقد حاولت - مخلصا - أن أوضح بعض الجوانب النظرية، فى التجديد الموسيقى، فى الشعر العربى، كما أوضحت الجانب التطبيقى لهذا التجديد، مستعينا بأمثلة شعرية لشعراء من مناح شتى، تعين على فهم هذه الجوانب النظرية فى التجديد الموسيقى.

وذلك حتى تتضح الفكرة النظرية بالجانب التطبيقى، ليكون لرأينا النظرى ما يدعمه من الناحية التطبيقية.

وقد جعلت هذا البحث فصلين: الفصل الأول فى التجديد فى الوزن. وقد عرضت فيه آراء كبار النقاد فى العصر الحديث، مبينا أن كل تجديد، أو تطور، أو خروج عن الوزن الشعرى العروضى إن هو إلا محاولة فى إطار الوزن الشعرى العروضى. فالوزن العروضى أساس، حتى لمن خرجوا عن الوزن الشعرى، فقد اعتمدوا على أنه أمر ثابت أولا، ثم التطور العرضى بعد ذلك. وقد أبنت أن الخروج عن الوزن كان أمرا مستغربا، فالامتثال لقواعد الوزن كان هو القاعدة وكان الخروج شذوذا. وذلك منذ العصر الجاهلى، فقد ذكرت قصيدة لعبيد بن الأبرص، ورأى قدامة بن جعفر فيها، وكذلك الأسود بن يعفر، وعدى بن زيد العبادى، والمرقش، وعروة بن الورد، والمنخل يشكرى. وكذلك عرضت أمثلة لأبى العتاهية فى القرن الثانى الهجرى، فى العصر العباسى الأول، ومسلم بن الوليد، وأبى نواس، وسلم الخاسر، ويحيى بن المنجم، وعبدالصمد بن المعذل، والوليد بن يزيد. وعرضت أيضا أوزانا للمجتث، والمضارع، والمقتضب، والمتدارك. وعرضت كذلك أمثلة لقصائد لا تلتزم الوزن الشعرى العروضى فى عصر الخليل، لرزين العروضى، وديك الجن، وكذلك لابن دريد، وأبى العلاء المعرى.

كذلك ما أحدثه المولدون فى العصر العباسى من أبحر مهملّة ستّة من عكس دوائر البحور، وهى المستطيل، والممتد، والمتوافر، والممتد، والمنسرد، والمطرّد.

وعرضت كذلك لما أحدثه المولدون من الفنون السبعة، وهى : السلسلة، والدوبيت، والقوما، والزجل، وكان وكان، والمواليا، والموشحات.

ثم عرجت على البارودى، وشوقى، وأصحاب مدرسة الديوان، المازنى، العقاد، وكذلك عرضت لما صنع خليل مطران، وشعراء أبولو من مثل أبى شادى، ومحمود أبى الوفا، وإبراهيم ناجى، وخليل شبيب. وعرضت كذلك لشعراء المهجر، ميخائيل نعيمة، ونسيب عريضة، وندرة حداد، وجبران خليل جبران، وشفيق المعلوف، ورشيد أيوب، وإيليا أبى ماضى، وفرحات، وفوزى المعلوف، وصيدح، والقروى. وعرضت كذلك لأصحاب الشعر الجديد، من مثل كامل أيوب، وفتحي سعيد، وأحمد مخيمر، ونزار قباني، وكمال نشأت، ونازك الملائكة، وفدوى طوقان، وصالح عبدالصبور، وسلمى الخضراء، وحسب الشيخ جعفر، وبدر شاكر السياب، وخليل حاوى.

أما الفصل الثانى، فهو التجديد فى القافية.

وقد أبنت فيه ضرورة القافية في الشعر، وما وقع في القافية من اضطراب في العصر الجاهلي على يد عبيد بن الأبرص، وبشر بن أبي خازم.

والشعر القواديصي على يد طلحة بن عبيدالله العوني.
والشعر المسمط على يد امرئ القيس، وسبب تسمية هذا النوع بهذا الاسم، وأمثلة من شعر خالد القناص.

وكذلك الشعر الخمس الذي نسب لأبي نواس مقطوعات منه.
والدوبيت الرباعي الذي يقرن ببشار بن برد، وأبي نواس، وأبي العتاهية، وابن وكيع التنيسي، والفزاري، والوليد بن يزيد.
ورأى النقاد في نشأة المزدوج من مثل ابن رشيقي، والأصفهاني، والدمامي، وأمثلة لرزين العروضي، والقاضي الباقلاني، والمرزباني.

وكذلك الموشحات، وما فيها من ثورة على القوافي، وذكرت موشح عبادة بن ماء السماء، وابن زمرك، وابن المعتز.
ثم عرجت على شوقي ونظمه المزدوجات، والمثلث، والأشكال التي اختارها لشعره، والرباعيات، وأشكالها عنده، والمخمسات وشكليها، والموشحات.

كما درست التجديد في القافية في الشعر الحديث على يد دعاة التجديد، وذكرت أمثلة لعبدالرحمن شكري، وتوفيق البكري، وجميل

صدقى الزهاوى، والرصافى، وخليلى مطران بقوافيه المتنوعة،
والمثلث فى شعره، ومخمساته، وسباعياته، وموشحاته.
ثم درست التجديد فى القافية عند مدرسة الديوان، وتتبعنا التجديد
عند العقاد، والمازنى وشكرى.

ثم درست التجديد عند مدرسة أبولو، وذكرت أمثلة لأبى شادى،
وناجى، والصيرفى، وعلى محمود طه.

ثم درست التجديد فى القافية عند شعراء المهجر، وذكرت أمثلة من
شعر زكى قنصل، ونسيب عريضة، وجبران، وأبى ماضى، ونعيمة،
وشفيق المعلوف، وإلياس فرحات، وندرة حداد، ومغربى، ورشيد
أيوب، ونعمة قازان، والشاعر القروى، وشكر الله الجر، وفوزى
المعلوف، ونعمة الحاج.

ثم درست التجديد فى القافية على يد شعراء المدرسة الجديدة،
وذكرت أمثلة لحسن توفيق، وفدوى طوقان، وكمال نشأت، ومحمد
إبراهيم أبى سنة، ومحمود حسن إسماعيل، وفاروق شوشة، وفوزى
العنتيل، وعبدالوهاب البياتى.

والوزن - كما قال ابن رشيق فى كتابه العمدة - أعظم أركان حد
الشعر، وأولها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها

ضرورة، إلا أن تختلف القوافي، فيكون ذلك عيباً في النقفية، لا في الوزن، وقد لا يكون عيباً نحو المخمسات، وما شاكلها ١.

فقد جعل للوزن والقافية قيمة عالية في باب الشعر.

وقال أيضاً: ومن الزحاف ما هو أخف من التمام، وأحسن ٢.

فجعل للزحاف في بعض مواقع في الشعر خفة وحسناً أفضل من التمام بغير زحاف.

وقال أيضاً: ومنه - أعنى الزحاف - ما يستحسن قليلة دون كثيرة ٣.

وقال أيضاً: ومنه - أى الزحاف - ما يحتمل على كرهه ٤.

وقال الأصمعي: الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيهه ٥.

ثم يقول ابن رشيق: ولست أحمل أحداً على ارتكاب الزحاف إلا ما خف منه وخفى.

1- العمدة ١/١١٣.

2- العمدة ١/١١٧.

3- العمدة ١/١١٧.

4- العمدة ١/١١٨.

5- العمدة ١/١١٩.

ولو أن الخليل - رحمه الله - وضع كتاب العروض ليتكلف الناس ما فيه من الزحاف، ويجعلوه مثالا، دون أن يعلموا أنها رخصة أتت بها العرب عند الضرورة لوجب أن يتكلف ما صنعه من الشعر مزاحفا ليدل بذلك على علمه، وفضل مانحا إليه.

ولسنا نرى الزحاف الظاهر فى شعر محدث، إلا القليل لمن لا يتهم، كالبحتري، وما أظنه كان يعتمد ذلك، بل على سجيته، لأنه كان بدويا من قرى منبج، ولذلك أعجب الناس به، وكثر الغناء فى شعره، استظرافا لما فيه من الحلاوة، على طبع البداوة، وذكر ابن الجراح أنه من أهل قنسرين والعواصم ١.

وهذا دليل على الاهتمام بالعروض، حتى جعلوا الزحاف رخصة لا يقدم عليها إلا من هو عالم بالعروض.

ثم يقول ابن رشيق: القافية شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية.

هذا على من رأى أن الشعر ما جاوز بيتا، وانفقت أوزانه وقوافيه، ويستدل بأن المصراع أدخل فى الشعر، وأقوى من غيره ٢.

1- العمدة ١/١٢٨.

2- العمدة ١/١٢٩.

ويقول أيضا: وكان ابن الرومي خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزمه في القافية، حتى إنه لا يعاقب بين الواو والياء في أكثر شعره قدرة على الشعر، واتساعا فيه ١.

إلى هذا الحد بلغ الاهتمام بالقافية والوزن، وعدم الخروج على نظاميهما.

وقال ابن رشيق: وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات، والمسمطات، ويكثر منها.

ثم يقول ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا منها، لأنها دالة على عجز الشاعر، وقلة قوافيه، وضيق عطنه ٢.

وقد سقت قول ابن رشيق دليلا على اهتمام العرب بالوزن والقافية في الشعر، لأنهم جعلوا الشعر هو الموزون المقفى من الأدب.

لذا رأينا الخروج على الوزن والقافية بدعا من الأمر، ولكنه حدث.

وقد حاولت أن أعرف ماذا حدث للشعر في وزنه وقافيته من العصر الجاهلي، حتى العصر الحديث، فتنبعت ما حدث من ذلك عند الشعراء في هذه العصور الأدبية، حتى يتسنى لي أن أثبت أن للوزن والقافية دورا جد خطير في الشعر العربي.

١- العمدة ١/١٢٧-١٢٨.

٢- العمدة ١/١٥٧.

فإن كنت قد وفقت في عملي هذا فذلك الفضل من الله سبحانه
وتعالى، وهو العون المرجو.

إذا لم يكن عون من الله للفتي

فأول ما يقضى عليه اجتهاده

وإن جانبى التوفيق، فإننى قد حاولت مخلصاً، والله يجزى
المخلصين.

وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

دكتور

عبدالهادى عبدالله عطية

الثلاثاء غرة رجب الفرد سنة ١٤٢٢ هـ

١٨ من سبتمبر سنة ٢٠٠١ م

الفصل الأول

التجديد فى الوزن

أولاً : التجديد في الوزن

يرى الدكتور طه حسين أن من أصولنا التقليدية في الأدب عمود الشعر : هذا الذي لم يستطع القدماء تجديده ، ونكتهم حرصاً عليه أشد الحرص ، وهذا الذي لم يستطع أحد من شعرائنا أن ينحرف عنه في حقيقة الأمر مهما قيل في مسلم ، ودعبل ، وأبي تمام ، والمتنبي وغيرهم من أصحاب التكلف ، والتصنع ، والبديع ، فهؤلاء وأمثالهم قد هموا أن يجددوا ، وجددوا بالفعل في كثير من الأشياء ، ولكنهم احتفظوا دائماً بالأوزان القديمة ، فلما جددوا لم يبتكروا إلا أوزاناً يمكن أن ترد إلى الأوزان القديمة على نحو من الأنحاء .

وقد حاول الموشحون في الغرب أن يحطموا الإطار القديم الذي كان يحيط بالقصيدة ، فمزاجوا بين أوزان وأوزان ، وبخالفوا بين قواف وقواف ، ولكن فهم لم يستطع أن يعمر طويلاً ، ففني في الزجل ، وأصبح لونا من ألوان الأدب العامي الذي نبتله مخطئين ، أو مصيبين .

فهناك أصول تقليدية في أدبنا العربي ، وقد استطاعت هذه الأصول أن تغلب الحوادث ، والخطوب ، وألوان التطور ، والانقلاب ، وتسيطر على شعر المعاصرين في الأقطار العربية كلها ، وقد يحاول الشعراء هنا ، أو هناك شيئاً من التجديد فلا ينجحون نجاحاً صحيحاً إلا إذا استبقوا هذه الأصول التقليدية ، ولم يبعدوا عنها إلا بمقدار^(١) .

ويرى ناقد آخر^(٢) أن كل ما خرج على أوزان الشعر ليس بشعر عربي ، وإنما هو من عمل المولدين الذين رأوا أن حصر الأوزان يضيق عليهم مجال القول ، وهم يريدون أن يجري كلامهم على الأنغام الموسيقية التي نقلتها إليهم الحضارة ، وهذه لا حد لها ، وإنما جنحوا إلى تلك الأوزان ؛ لأن أذواقهم تربت على إلفها ،

(١) ألوان .. دكتور طه حسين ، ص ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .

(٢) هو الأستاذ محمود مصطفى .

واعتادت التأثير بها ، ثم لأنهم يرون أن كلاما يوقع على الأنغام الموسيقية سهل تلحينه ، والغناء به ، وأمر الغناء بالشعر العربي مشهور ، ورغبة العرب فيه خصوصا في المدينة العباسية أكيدة ، لذلك رأينا أن المولدين لم يطبقوا أن يلتزموا تلك الأوزان الموروثة عن العرب فأحدثوا أوزانا أخرى .

وإذا كان بعض الشعراء في العصر العباسي قد تبرم بأوزان الشعر ، فإن العيب فيمن يحاول ما لا يستطيع ، هو عيب من لا يستكمل الوسائل ثم يريد الطغور إلى الغايات .

وما كان لنا أن نتابع هؤلاء الباغين على العربية الذين يريدون أن يتحيفوا جماها من أطرافه فتنادى معهم بطرح هذه القيود ، فإنها ليست كما ظنوا قيود منع وإرهاق ، ولكنها حجز زينة ، ومعاقد رشاقة ونظام كأنه نظام فريد لا يحسن إلا إذا روعي فيه التناسق والتناظر^(١) .

وحين ننظر إلى القصيدة العربية في سابق عهودها نجدها قد نهضت بجميع أغراض القول مع اشتراط الوزن والقافية ، وكان أكثر كلام العرب شعرا ، ولم يعرف أن أحدا منهم شككا من ذلك ، أو تبرم به ، أو حاول الخروج عليه لا في جاهلية ، ولا إسلام حتى العصر العباسي .

ويرى العقاد أن أساس العروض العربي قابل للبناء عليه بغير حاجة إلى نقضه وإلغائه ، فقد كانت بضعة بحور من أوزان الشعر كافية لأغراض الشعراء في الجاهلية ، ثم نشأت من أوزانها مجزوءات ، ومختصرات صالحة للغناء ، ثم اتخذت من هذه البحر أسماط ، وموشحات ، وأهازيج تتعدد قوافيها مع اختلاف مواقعها ، وتطول فيها الأشرطة ، أو تقصر مع التزام قواعد التريديد فيها ، واختار بعض الشعراء نظم المثاني ، أو المزدوجات ، وبعضهم نظم المقطوعات التي تجتمع في قصيد واحد متعدد القوافي أو متفرق ، وتتعدد بأوزانها مع توحيد الموضوع ، ولما نقلت الإلياذة اليونانية إلى النظم العربي لم تضق بها أوزانه ، ولم يظهر من سياق الترجمة أن هذه الأوزان قاصرة عن التنوع فيها على نمط غير هذا النمط لمن يشاء

(١) الأدب العربي وتاريخه ، جزء ثان ، ص ٣٧٥-٣٨١

التنوع ، واستجابت الأوزان لمطالب المسرح ، كما استجابت للملحمة المترجمة ، ولما يشبهها من القصائد التاريخية المطولة ، ولم يعجز عن التعبير بها في فنون القصة على التخصيص ناظم ذو معرفة وثقافة ، كما وافقت هذه الأوزان أغراض الأحاديث وأنشائيات .

وقد هاجم العقاد الدعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافي وقال : لا يدعو إليها غير واحد من اثنين : عاجز عن النظم الذى استطاعه الشاعر العامي في نظم القصص المطولة ، والملاحم التاريخية من أمثال السيرة الهلالية ، وسيرة الزبير وغيرها من السير المشهورة المتداولة ، أو عاجز عن النظم الذى استطاعه الشاعر العامي ، والشاعرة العامية في نظم أغاني الأعراس ، ونواح المآتم ، وأمثال الحكمة ، والنصيحة على السنة المتكلمين باللهجات الدارجة ، ولا خير للفن في كلام يقوله من يعجز عن هذا القدر من السليقة الشاعرية ، والملكة الفنية ، وأحرى به أن يأتي بما عنده في كلام منشور ، ويترك النظم وشأنه بدلا من هدم الفن كله ، وحرمان اللغة من آثار القادرين عليه .

فإن لم يكن نقص الملكة الفنية سبب العجز عن أوزان الشعر العربي ، والدعوة إلى إبطال هذه الأوزان فهو إذن عمل من أعمال الهدم ، يتعهده المجاهرون به لتقويض معالم اللغة ، ومحو آثار الأدب .

ويرى أيضا أن للوزن شأنه في شعر هذه اللغة ، ويرجع ذلك لأسباب من أهمها أصالة الوزن في تركيب اللغة^(١) .

ويرى ناقد آخر^(٢) أن استمرار الأوزان العربية القديمة حتى يومنا هذا لم يكن مجرد مسألة تقليدية ، أو قصورا من الشعراء عن الابتكار والتجديد ، ولكن هذه الأوزان الستة عشر تمثل في الواقع تنوعا موسيقيا واسع المدى يتيح للشعراء أن ينظموا في دائرته كل عواطفهم ، وخواطرهم ، وأفكارهم دون أن يجدوا تضيقا ،

(١) اللغة الشاعرة .. عباس العقاد ، ص ٣٥ ، ٣٩ ، ١٤٨ ، ١٥٢ .

(٢) هو الدكتور محمد مصطفى مدارة .

أو خرجوا يضطرون معه إلى محاولة الخروج على هذه الأوزان ؛ ليلائموا بين مادة شعرهم الجديدة ، وما تقتضيه من موسيقى ، وإيقاع خاصين (١) .

ويقول آخر (٢) : إن الوزن يمنح ألفاظ الشعر من الجرس والإنحاء والتأثير ما لا يتأتى لسائر ألوان الفن على إطلاقها ، ذلك لأن تتابع الإيقاع من طبيعة الكون والحياة ، والنفس من شأنها أن تستجيب للإيقاع المنظم بوحى من فطرتها (٣) .

ويرى ناقد آخر (٤) أن الابتداعيين لم يحطموا إطار القصيدة القديم ، أو هم لم يتدعوا إطارا جديدا لها ، وكل ما أحدثوه في هذا الصدد لا يخرج عن أن يكون تنويعات داخل هذا الإطار ، لا ينكرها هذا الإطار نفسه ، وترشح لها محاولات سابقة في تراثنا الشعرى (٥) .

وأنا أرى أن كل محاولات التجديد في موسيقى الشعر العربى لم تخرج عن الإطار القديم ، ولم تضرب في الصميم ، وإنما ترجع إلى هذا الإطار القديم على نحو من الأنحاء .

وكل محاولة للتجديد في الإطار الموسيقى للشعر العربى إنما التزمت ألوانا من التقليد للإطار القديم ، وإلا فإننا لا نستطيع أن نعتها شعرا ؛ لأن الشعر — فى رأى — لا بد أن يختلف عن النثر فى شكله وأهم هذا الاختلاف إنما هو الاختلاف فى الإطار الموسيقى الذى يلتزمه الشعر دون النثر .

ففى الشعر التزام موسيقى مهما كان هذا التجديد أو ذاك ، وهذا الالتزام فى الوزن والقافية ، وسنرى ذلك جليا عند تتبع ألوان التجديد الموسيقى فيهما .

(١) اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ، دكتور محمد هدارة ، ص ٥٣٥ .

(٢) هو عزيز أباطة .

(٣) الشعر بين الجمود والتطور ص ٣٣ .

(٤) هو الدكتور عز الدين اسماعيل .

(٥) الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعبرية ص ٢١ .

ولقد كان الخروج عن الوزن أمرا مستغربا ، لكنه مع ذلك قد حدث في شعر الجاهليين أنفسهم .

وليس أدل على ذلك من قصيدة عبيد بن الأبرص :

أفقر من أهل ملحوب فالقطيات ، فالذئرب
والحى ما عاش في تكذيب طول الحياة له تعذيب

ويمكن أن تدخل في وزن مخلع البسيط مع دخول بعض الزخافات^(٢) ، فتأتي مستعلن تارة مستعلن ، وتارة متفعلن ، وتارة متعلن في الحشو ، وتأتي مستعلن في العروض والضرب مستفعل تارة ، ومتفعل تارة ، ومتفعلن تارة ، ومستعلن تارة أخرى ، ومن أبياتها :

فراكنس فتعليبات فذات فرقين فالقليب
فجرة فقفار حبر ليس بها منهم عريب
إن بدلت أهلها وحوشا وغيرت حالها الخطوب
أرض توارثها شعوب وكل من حلها محروب
إما قتيل وإما هالك والشيب شيب لمن يشيب
واهية أو معين ممعن أو هضبة دونها هيب^(٣)

وقد قال عنها قدامة إن بها أبياتا قد خرجت عن العروض ألبته^(٤) ، ومعنى ذلك أن هذه القصيدة في معظمها تسير وفق قواعد العروض ، وكأن الخروج عن العروض في بعض أبياتها أمر غريب لا يتفق مع القواعد المقررة لموسيقى القصيدة ودليل على أن بقية الأبيات فيها التزام بقواعد الوزن ، ولذلك ألحقها ببعض النقاد بمخلع البسيط^(٥) .

(١) فصول في الشعر ونقده ص ٤١ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ص ٢٣-٢٠ .

(٣) نقد الشعر ص ١٧٨ .

(٤) هو الدكتور شوقي ضيف .

وكذلك ما فعله الأسود بن يعفر^(١) الذى نوع الأوزان ، إذ أتى بأربعة أوزان فى خمسة أبيات حتى جاء بوزنى بحرين هما البسيط والرجز ، وذلك فى قوله :

إنا ذمنا على ما خيلت سعد بن زيد وعمرو بن تميم
وضبة المشتري العار بنا وذاك عم بنا غير رحيم
لا يتهون الدهر عن مولى لنا قورك بالسهم حافات الأديم
ونحن قوم لنا رماح وثروة من موال وصميم
لا تشكى الوصل فى الحرب ولا تن كنانات السليم

والأوزان التى وردت فى هذه الأبيات هى بحري البسيط بوزنين ، ومخلع البسيط بوزن ، والرجز^(٢) .

ومع أن ما فعله الأسود يعد لونا من ألوان التجديد الموسيقى ، وإن ، إلا إنه فى الوقت ذاته يعد التزاما بأوزان البحور المعروفة مما يدل على أنه لم يخرج عن العروض ، إذ التزم أوزان بحرين ، وإن كان قد زواج بينهما^(٣) أنه قد التزم بوزنيهما ، فهو لم يترك الأوزان مطلقا ، وإنما نوع فيها .

وكذلك قصيدة عدى بن زيد العبادى :

قد حان أن تصحو أو تقصر

ويمكن أن ترد إلى وزن السريع مع ملاحظة بعض الزخافات .

وكذلك قصيدة المرقش :

هل بالديار أن تحيب صمم لو أن حيا ناطقا كلم
يأتى الشباب الأقويىس ولا تغبط أخاك أن يقال حكيم

(١) الموشح ص ٧٤ .

(٢) الصورت القديم الجديد .. دكتور عبد الله الدايم ، ص ٨٦ ، ٨٧ .

ويمكن أيضا أن تدخل في وزن السريع^(١) ، وقد قال عنها ابن قتيبة : إنها ليست صحيحة الوزن^(٢) .

ومن أبيات لعروة بن الورد الشاعر الجاهلي قد خرجت على العروض ومنها :

يا هند بنت أبي ذراع أخلفتني ظني وورثني عشقي
ونكحت راعي ثلة يشمرها والدهر فائته بما يبقى^(٣)

وكان استخدام الشاعر الجاهلي للأوزان القصار محدودة مثل قول المنخل الشكري في مرقل الكامل :

ولقد دخلت على الفتاة الحدر في اليوم المطير
الكاعب الحسناء تر قل في الدمس في الحرس

وكانه كان ينيل في نسبه إلى الرصاة والوفار . ولا يستثنى من ذلك إلا وزن الرجز الذي كان يستخدمونه في الحداء ، ومنازلة الأقران ، والسقي من الآبار ، وكل ما يتصل بالحركة والعمل ، وجعله ذلك وزنا شعبيا عاما كما جعل صوراً كثيرة من نغمة الأرملة تجدى فيه ، لعل أهمها المنهوك والمنشطور^(٤) .

* * *

وذكر صاحب الأغاني أن لأبي العنابية أورانا لا تدخل في العروض ، وكان يقول : أنا أكبر من العروض ، ومن ذلك قصيدته :

عجب ما للخيالي خبريني ومالي
لا أراه أتاني زائرا مذ ليال

(١) فصول في الشعر ونقده ص ٤١ .

(٢) الشعر والشعراء ص ١٢ .

(٣) لونهج ص ٧٤ ، نقد الشعر ص ١٧٨ ، الصوت القديم العدد ص ٢٧ .

(٤) فصول في شعر ونقده ص ٢٢ حرف

لو رآنى صديقى رقى لى أو رثى لى
أو يرانى عدوى لان من سوء حالى^(١)

وهو من مقلوب المديد ، فأجزأه فاعلن فاعلاتن مكررة^(٢) .

ومن مخالقات أنى العتاهية لقواعد العروض قوله من وزن المنسرح :

من لم تعظه الخطوب لم تشه الأيام والحقب
يا أيها المبلى بهمته ألم تر الدهر كيف ينقلب
من أى خلق الإله يعجب من يعجب والخلق كله عجب^(٣)

وهى قطعة عدتها سبعة أبيات ، وقد اشتملت على عدة مخالقات عروضية ،
أظهرها ما فى البيت الأول الذى لا ينسجم فى وزنه مع باقى الأبيات .

وحاول أبو العتاهية فى بعض أشعاره أن ينظمها من الأوزان المهمة التى نص
عليها الخليل ، من ذلك قوله :

للمنون دائرات يدرون صرفها هن يتقيننا واحدا فواحدا

وهو من مقلوب السيط ، فأجزأه فاعلن مستفعلن مكررة^(٤) .

وربما يكون وزنه فاعلاتن فاعلن مرتين^(٥) .

وكذلك ينسب إلى مسلم بن الوليد قوله :

يا أيها المعمود قد شفق الصدود
فأنت مستهام حالفك السهود

ووزنه مستفعلن مفعولن .

(١) اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى المحرى ص ٥٧٢ .

(٢) فصول فى الشعر ونقده ص ٤٢ .

(٣) موسيقى الشعر .. دكتور ابراهيم أنيس ص ١٩٣ .

(٤) فصول فى الشعر ونقده ص ٤٢ .

(٥) الشعر بين الحمود والنصور ص ٤٩ .

وقد علق صاحب الميزان على ذلك بقولهما : إن قول أئى العتاهية من مشطور
المديد ، أو من المديد التام ، أو من مجزوء الرمل المحذوف على رأى الزجاج ، وقول
مسلم يوزن على أنه من مجزوء الرجز ، وذلك لا يخرج قولهما عن أن يكون خروجا
على المفهوم من الأوزان العربية^(١) .

ولأئى نواس آيات ليس لها وزن كأوزان الخليل ، وهى :

رأيت كل من كان أحقا معتوها
فى ذا الزمان صار المقدم الوجيها
يارب نذل وضع نوهته تنويها
هجرته لكيما أزيده تشويها^(٢) .

وكان من الشعراء الذين جددوا فى الأوزان يسلم الخاسر ، وذلك فى قصيدته
ذات التفعيلة الواحدة ، يقول فيها :

موسى المطر .. غيث بكر
ثم انهمر .. ألوى المرر
كم اعتسر .. ثم ابتسر
وكم قدر ... ثم غفر
عدل السير .. باقى الأثر
خير وشر .. نفع وضر
خير البشر .. فرع مضر
بدر بدر .. المفتخر
لن غبر

ومثل ذلك ما فعله يحيى بن المنجم إذ يقول :

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ٤٩ ، ٥٠ .

(٢) الرسالة ص ٦٢ .

طيف ألم .. بذى سلم
بعد العتم .. يطوى الأكم
جاء بضم .. وملتزم
فيه هضم .. إذا يضم

ومثل ذلك أيضا قول عبد الصمد بن المعدل :

قالت خبل .. شؤم الغزل
هذا الرجل .. حين احتفل^(١)

وربما شجعهم على ذلك الاقتداء بأبي نواس في قوله :

سلاف دن ، كشمس دجن كدمع جفن ، كخمر عدن
طبيخ شمس ، كلون ورس ريب فرس ، حليف سجن
يامن لحاني ، على زماني اللهو شاني ، فلا تلمني

وقد استحدث الوليد بن يزيد وزن المجتث ، إذ صنع قطعة منه ، استهلها ،
بقوله :

إني سمعت بليل ورا المصلي برنه

وأكثر الشعراء العباسيون من النظم على الأوزان الخفيفة ، وتجزئة الأوزان الطويلة
المعقدة ، مقتدين في ذلك بشعراء العصر الأموي ، وأكثروا من النظم على وزن
المجتث الذي اكتشفه الوليد بن يزيد ، واكتشفوا بجانبه ثلاثة أوزان جديدة ، هي
وزن المضارع ، والمقتضب ، والمتدارك أو الخبب .

ومثال المضارع قول أبي العتاهية :

أيا عتب ما يضر لك أن تطلقى صفادى

(١) الصوت القديم الجديد ص ٩٩-١٠١ .

ولم يشع هذا الوزن ، وكأنه لم يقع من المغنين والمغنيات موقعا حسنا . أما
المقتضب فمثاله قول أبي نواس :

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

وكتب لهذا الوزن أن يشيع ؛ لأنه أوفر نغما من سابقه

ويقال إن الخليل لم يسجل في عروضه وزن المتدارك ، على أنه إن كان لم يضع
له اسمه فإنه أول من اكتشفه ، إذ نظم منه أمثلة مختلفة ، منها قوله :

سئلوا فأبوا فلقد بخلوا فلبئس لعمرك ما فعلوا^(١)

وهناك بعض الشعراء في عصر الخليل قد نظموا قصائد لا وزن لها ، وهي تشبه
اليوم الشعر الحر شبا كبيرا .

وهذا نمط لقصيدة لا تلتزم الوزن الشعري العروضي ، وهي ترجع إلى عصر
الخليل ، أى إلى آخر القرن الثاني الهجري ، وهي قصيدة لرزين العروضي الشاعر
مدح بها الحسن بن سهل ، وهي كما رواها ياقوت في معجم الأدباء :

قربوا جمالم للرحيل	غدوة أحبتك الأقربوك
خلفوك ثم مضوا مدلجين	منفردا بهمك ما ودعوك
ومنها :	

من مبلغ الأمير أخى المكرمات	مدحة محبة في أولوك
تزدهى كواسطة في النظام	فوق نحر جارية تبستيك
يابن سادة زهر كالنجوم	أفلح الذين هم أنجسوك
إذا نعشت مدحهم بالفعال	محيا سيادة ما أولوك
ذو الرياستين وأنت اللذان	بحيان سنة غازی تبرك
لم تزلأ حيا للسلامة	والعباد مالكما من تسريك

(١) فصول في الشعر وفنائه ص ٣٦ ، ٣٩ .

أنما إن أقحط العالمون منتهى الغياث ومأوى الضريك
يا بن سهل الحسن المستفاث وفي الرغى إذا اضطرب الفكيك
ما لمن ألح عليه الزمان مفزع لغيرك يا بن الملوك
لا ولا وراءك للراغبين مطلب سواك حاشا أخيك^(١)

ويمكن أن تخرج هذه القصيدة من وزن مهمل هو عكس وزن المنسرح ،
وأجزاؤه مفعولات مستفعلن فاعلن^(٢) .

وقد روى القدماء لديك الجن الحمصى الشاعر منظومة تجرى على صورة
الموشحات وهى :

قول لطيفك ينشئ عن مضجعى عند المنام
عند الرقاد عند الهجوع عند الهجود عند الوسن
فعسى أنام فتطفئ نار تأجج فى العظام
فى الفؤاد فى الضلوع فى الكبود فى البدن

وهى على وزن بحر الكامل إلا أنها تختلف كثيرا فى وزنها عما يجوز فى بحر
الكامل من العلل ، كما أن البيت الأخير يسير على نظام بحر الرمل .

وقد اشتهر من بين الشعراء العباسيين فى القرن الثانى الهجرى غير شاعر بنظمه
على أوزان لم يعرفها العرب من مثل ابن السמידع تلميذ الخليل ، ورزين
العروضى^(٣) .

وقد نظم ابن دريد على نظام الشعر الحر بأشطر متفاوتة الأطوال والأوزان ،
يقول :

رب أخ كنت به مغتبطا
أشد كفى بعزى صحبته

(١) دراسات فى النقد العربى الحديث ومذاهبه ، دكتور محمد حجاجى ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ .

(٢) فصول فى الشعر ونقده ص ٤٢ .

(٣) المصدر السابق ص ١٦٥ ، ١٦٦ .

تمسكا منى بالود ولا
أحسبه يغير العهد ولا يحول عنه أبدا
ما حل روجى جسدى
فانقلب العهد به
فعدت أن أصلح ما أفسده
فما تصعب أن يأتى طوعا فتأيت أرجيه
فلما لج في الهوى إباء
ومضى منهمكا غسلت إذ ذاك يدي منه
ولم آسى على ما غات عنه

لقد أتى بالأشطر السبعة الأولى على الرجز ، وبالشطرين الثامن والتاسع على
المخرج ، والعاشر والحادى عشر على الرمل .

ويقول أبو العلاء المعرى على بحر الرجز :

أصلحك الله وأبقاك

لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالى
لكى نتحدث عهدا بك يا خير الأخلاء .
فما مثلك من غير عهدا أو عقل^(١)

وهو لون من اللون والتضمين معا ، إذ التفاعيل متصلة ، لا تستطيع الوقوف
عند نهاية الشطر ، أو البيت .

وقد أحدث المولدون فى العصر العباسى أوزانا جديدة ، منها ستة استبطنوها
من عكس دوائر البحور ، وهى المستطيل ، والممتد ، والمتواقر ، والمتشد ،
والمسرد ، والمطرود وهى مقلوبة عن الطويل ، والمديد ، والرمل ، والمجتث ،
والمضارع حيث إن المسرد والمطرود مقلوبان عن المضارع .

(١) العروض الجديدة ص ١٢ ، ١٣ فلا عن قضايا الشعر المعاصر لبارك الملائكة .

وقد استحدث المولدون كذلك القنن السبعة وهى :

السلسلة ، وأجزاؤه فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتن مرتين^(١) ، بسكون عين فعلن ، ومثاله :

السحر بعينيك ما تحرك أوجال إلا ورماني من الغرام بأوجال
ياقامة غصن نشابروضة إحسان أيان هفت نسمة الدلال به مال

ومنه القصيدة المشهورة :

ياسعد لك السعد إن مررت على البان عرج فضيا البدر في المنازل قد بان

ومنه :

يا بدر لمولاك باللطافة هناك^(٢)

الدوبيت وهو وزن فارسي نسج على منواله العرب ، وهو مركب من بيتين ، ودو بالفارسية معناها اثنان ، وأوزانه كثيرة أشهرها فعلن بسكون العين ، متفعلن فعولن فعلن ، بتحريك العين ، مرتين ، ومثاله قول ابن الفارض :

روحي لك يا زائر الليل فدا يامؤنس وحدق إذا الليل هدا
إن كان فراقنا مع الصبح بدا لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا

وقوله :

أهوى قمرا له المعاني رق من صبح جبينه أضواء الشرق
تدرى بالله ما يقول البرق ما بين ثناياه وبينى فرق

ومن صوره الأعرج الذي اختلفت فيه قافية المصراع الثالث ، مثل قول ابن الفارض :

(١) فصول في الشعر ونقده ص ٤٦ .

(٢) حاشية الدمنهورى ص ٣٧ .

أهوى رشاً كل أسي لى بعثا
ناديت وقد فكرت فى خلقته
مذ عاينه تصبرى مالبشا
سبحانك ما خلقت هذا عبثا

ومن صوره قول ابن الفارض :

أغصان هواك بقلبي عزيت
أشكوك غدا إذا النجوم انكدت
من غير كلام
فى يوم زحام
والصحف إذا تطايرت وانتشرت
والناس نيام
نفسى سملت بأى ذنب قتلت
والقتل حرام

ومن صوره أيضا قول ابن الفارض :

عيناك وحاجباك قد أسرفنا
والطرف كحيل
مع لبن قوام

أطلق برضائك فى الهوى أسرفنى
حيران ذليل
يقنع بسلام

فى ثغرك خمرتان قد حرمتا
من غير دليل
يابدر تمام

والعاشق ظمان فيا حرمتى
تسقيه قليل
من ريق مدام^(١)

ومن أمثله :

أصبحت متيما حزينا بالى
يا جمع شوامتى ويا عدالى
مضى ولقد تغيرت أحوالى
قلوا عذلى فليس قلبى خالى

(١) التجديد فى الأدب المصرى الحديث ص ٤٣ ، ٤٤ ، الأدب العربى وتاريخه ، جزء ثان ص ٢٧٧ .

وقول

ما أحد يفتخر به
لا يسمع بالفرس من شارة

وقول

يامن بسنة
ارحم دنقا

ومن أنواعه
بوزن فعلن
ومثاله :

قوله :
من

وقد قسم
المنطق ، والبيان

وغاية ما
الأولى تامة ثقيلة
والثانية تامة
صحيحة ، وضبطها
مشطورة ، وضبطها

القوما : أحد ما

- (١) حاشية المصنف ، ص ٣٩
- (٢) ميزان المذهب ، ص ١٠٠
- (٣) حاشية المصنف ، ص ١٠٠

غناء الرمل ، أو الرجز : قوما للسحور ، فانطلق عليه هذا الاسم ، وصار علما له ، وقد اخترعه البغداديون في العصر العباسي ، وأجزأوه مستفعلن فعلان^(١) .

وقيل : إن أول من اخترعه منهم أبو نقطة يرسم الخليفة الناصر ، والصحيح أنه مخترع من قبله ، وكان الناصر يطرب له ، وجعل لأبي نقطة عليه في كل سنة ما يفضل عنه من الإناعام ، فلما توفي أبو نقطة ، وكان له ولد ماهر في نظم القوما ، وأراد أن يعرف الخليفة بموت والده ، ليحريه على مفروضه ، فأخذ أتباع والده ، ووقف في أول ليلة من شهر رمضان ، وقال :

ياسيد السادات لك باكرم عادات
أنا ابن أبي نقطة تعيش أبويا مات

فأعجب به الخليفة ، واستحضره ، وخلع عليه ، وفرض له ضعفى ما كان لأبيه^(٢) .

وأنا أرى أنه ليس بشعر ، فلا يعتد به ؛ نظرا للغة العامية الملحونة وأجزأته مستفعلن فعلان بسكون ثانيه ، وآخره مرتين ، ورمز إليه فقيل :

ماقام غصن البان إلا وسقمى بان
مستفعلن فعلان من لحظك الفتان^(٣)

وله وزن :

الأول مركب من أربعة أفعال ، ثلاثة متساوية في الوزن والقافية ، والرابع أطول منها وزنا ، وهو مهمل بغير قافية .

والثاني من ثلاثة أفعال مختلفة الوزن ، متفقة القافية ، فيكون القفل الأول منها أقصر من الثاني ، والثاني أقصر من الثالث .

(١) فصول في الشعر ونقده ص ٤٦ .

(٢) العاطل الحال والمرخص الغالى ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

(٣) حاشية الدمنهورى ص ٣٨ .

وقد نظم الإبيسي مثالا في مدح أحد الخلفاء ليسحر به في رمضان ، يقول
فيه :

لا زال سعدك حديد دائم وجدك سعيد
ولا برحت مهنا بكل صوم وعيد
في الدهر أنت الفريد وفي صفاتك وحيد
والخلق شعر منقح وأنت بيت القصيدة^(١)

الزجل: سمي هذا الفن زجلا؛ لأنه لا يلتذ به، وتفهم مقاطع أوزانه، ولوزم
قوافيه حتى يغنى به ، ويصوت ، فيزول اللبس بذلك ؛ لأن الزجل في اللغة :
الصوت ، واختلفوا فيمن اخترع الزجل ، ف قيل : إن مخترعه ابن غرله ، وقيل :
يُخلف بن راشد ، وقيل : أبو عبد الله بن الحاج مدغليس ، وقيل :
أبو بكر بن قزمان ، وكان أهل الأندلس يقولون : ابن قزمان في الزجالين بمنزلة
المتنبي في الشعراء ، ومدغليس بمنزلة أبي تمام ، بالنظر إلى الانطباع والصنعة ، فابن
قزمان ملتفت إلى المعنى ، ومدغليس ملتفت للفظ .

وقد قسمه مخترعوه على أربعة أقسام هي الزجل ، والبليق ، والقرق ،
والمكفر^(٢) ..

ولما كان هذا الفن من وضع العامة اتبعوا فيه النغم ، دون مراعاة الوزن ، وربما
نظموا في سائر البحور لكن بلغتهم العامية ، ويسمون ذلك الشعر الزجلي^(٣) ، ولا
حد لأوزانه ، وإنما أشهرها مستفعلن فعلمن فعلن أربع مرات لكل دور ، وربما قالوا
فعلان ، بدل فعلمن الأخيرة^(٤) .

يقول ابن قزمان :

وعريس قام على دكان بحال وراق

(١) ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ص ١٥٥ .

(٢) العاقل الحال والمرخص النالي ص ٦ ، ١٣ ، ١٥ .

(٣) ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ص ١٤٧ .

(٤) الوسيط في الأدب العربي وتاريخه ص ٣٠٩ .

وأسد ابتلع ثعبان في غلظ ساق
وفتح فمو بحال إنسان فيه الفواق
وانطلق يجرى على الصفاح ولقى الصباح

ومنه نوع أجزاءه مستفعلن مستفعلن مستفعلن بسكون آخره مرتين ، كقول
أحدهم :

ودمع عيني فوق خدي سائل.

ومنه نوع أجزاءه مستفعلن فعلم بسكون ثانيهما مرتين^(١) .

ومن أمثله قول أبي عبد الله بن الحاج :

ورذاذ السودق ينزل وشعاع الشمس يضرب
فتري الواحد يفضضض وتري الآخر يذهب
والنبات يشرب ويسكر والفصون ترقص وتطرب
وتبهد تبجي إلينا ثم تستجسي وتهرب

وأنا أرى أنه ليس بشعر ؛ لما فيه من الألفاظ العامية ، والدخن ، وعدم الالتزام
بقواعد النحو والصرف ، مع التسكين الذي لا مبرر له سوى السير على أنغام
الإيقاع ، وحسبنا ما قاله أبو بكر بن قزمان عن الزجل : وأحسنه ما كان باللغة
العامية .

وكذلك الواو ، وهو نوع من الزجل ، وزنه مثل وزن بحر المجتث مستفعلن
فاعلاتن ، أو فاعلاتان أربع مرات^(٢) .

كان وكان : اخترعه البغداديون ، وسمى بذلك ؛ لأنهم أول ما اخترعوه . لم
ينظموا فيه سوى الحكايات ، والخرافات ، والمنصوبات ، والمراجعات ، فكان قائله
يحكى ما كان وكان ، ثم نظموا فيه المواعظ ، والرقائق ، والزهديات ، والأمثال ،

(١) حاشية الدمهوري ص ٢٨

(٢) الوسيط في الأدب العربي وتاريخه ص ٣٢٦ .

والحكم ، وكان ذلك على يد جمال الدين بن الجوزى ، وشمس الدين بن الكوفى
الواعظ ، وهو نوع من الزجل ، ودوره مركب من أربعة شطور : الأول وزنه
مستفعلن فاعلاتن أو فعلاتن ، والثاني مستفعلن مستفعلن ، أو مستفعلن
مستفعلن ، والثالث مثل الأول ، والرابع مستفعلن فعلاتن^(١) بسكون ثانيه .

ومثاله :

قم يا مقصر تضرع	قبل أن يقولوا كان وكان
للبر تجرى الجوارى	في البحر كالأعلام

وقول أحدهم :

يا قاسى القلب مالك	تسمع وما عندك خبر
ومن حرارة وعظي	قد لانت الأحجار
أفنت مالك وحالك	في كل ما لا يتفك
ليتك على ذى الحاله	تقلع عن الإصرار
تحضر ولكن قلبك	غائب وذهنك مشغل
فكيف يا متخلف	تحسب من الحضار ^(٢)

ورمز إليه فليل :

كن يامليح - حلیم	ثلاث ميزان الصدود
مستفعلن فعلاتن	يابدر يامنصان ^(٣)

الموالي : من بحر البسيط إلا أنه له أضربا تخرجه عنه ، ولا يلزم فيها مراعاة
قواعد العربية ، ولذلك أرى أنها لا تعد شعرا ، وإنما سمي بهذا الاسم ؛ لأن
الواسطيين لما اخترعوه ، وكان سهل التناول لقصره ، تعلمه عبيدهم ، فكانوا يفتنون

(١) الوسيط ص ٣١٠ ، حاشية الدمشقي ص ٣٨ .

(٢) ميزان الذهب ص ١٥٤ .

(٣) حاشية الدمشقي ص ٣٨ .

به في رؤوس النخيل ، وعلى سقى المياه ، ويقولون في آخر كل صوت مع الترنم :
يامواليا ، إشارة إلى ساداتهم ، فغلب عليه هذا الاسم ، وعرف به^(١) .

وقيل : إن اسمه الموليا بفتح الميم ، وكسر اللام ، وتشديد الياء ، وهي صيغة
جمع مضاف إلى ياء المتكلم ، ولكن المشهور أن اسم هذا الوزن الموالي ، بفتح
الميم وتشديد الواو^(٢) ..

وقيل : إن أول من اخترعه مولاة للبرامكة ، وزراء العباسيين ، وكانت تزيهم
به ، ولما حملت إلى الرشيد وكان قد منع من يزيهم بشعر قالت الجارية : ليس هذا.
شعرا لأنه عامى ملحون ، وهو في الحقيقة شعر عامى على وزن البسيط كانت
تصيح الجارية بعد كل قطعة منه واموالياه^(٣) ، والرأى الراجح عند مؤرخي الأدب
أن المواليا نشأت أولا عند أهل واسط ، وقد نظموا من هذا الفن الغزل والمدح ، ثم
استعمله البغداديون ، وأجادوا فيه حتى عرف بهم دون مخترعيه^(٤) . وهو ثلاثة
أنواع :

رباعى واشطر بيتيه مصرعة ، ومثاله قول جارية البرامكة :

يادار أين الملوك أين الفرس
أين الذين بنوها بالقنا والترس
قالت تراهم رسم تحت الأراضى الدرس
سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس
وقول بعضهم :

عاشر ذوى الفضل واحذر عشرة السفلى
وعن عيوب صديقك كف وتفعل

(١) العاقل الخالى والمرخص الغالى ص ١٠٧ .

(٢) حاشية الدمنهورى ص ٣٧ .

(٣) في الأدب الأندلسي ، دكتور جودت الركابي ص ٢٩١ ، ٢٩٢ .

(٤) بلاغة العرب في الأندلس ، أحمد ضيف ص ٢٢١ .

وصن لسانك إذا ما كنت في غفلس
ولا تشارك ولا تضن ولا تكفل

أعرج : وهو ما اختلف مصراع منه ، مثل :

يا عبد ابكى على فعل العاصي ونوح
هم فين جدودك أبوك آدم وبعده نوح
دنيا غرورة تجي لك في صفة مركب
ترمي حولها على شط البحور وتروح
نعماني مثل :

الأهيف اللي بسيف اللحظ جارحنا
بيده سقانا الطلا ليلا وجارحنا
رمش رمي سهم قطع به جوارحنا
آهين على لوعتي في الحب يا وعدى
هجره كواي وخير في علي وعدى
ياخل واصل ووافي بالمني وعدى
من هجره جرك ومن نار الجوى رحنا^(١)

ووزنه على الغالب من بحر البسيط مع ثلاث أعاريض يشبهها ضربها وهي
فاعلن ، وفعلن ، وفعلان^(٢) .

الموشحات وألوان التجديد في أوزانها كثيرة ، حيث إنها قد تأتي على أوزان
بحر الشعر المعروفة وهي في نظر الوشاحين مرذولة أشبه بالخمسات منها
بالموشحات كقول ابن زهر من بحر الرمل :

أيها الساقى إليك المشتكى
وفنديم همت في غرته
قد دعوناك وإن لم تسمع

(١) الأدب العربي وتاريخه ، جزء ثان ص ٣٧٧ ، ٣٨٠ .

(٢) ميزان الذهب ، ص ١٥٣ .

ويشرب الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته
جذب الزق إليه واتكا

وسقاني أربعاً في أربع

فهذا التشكيل الموسيقى يرونا منظره للوهلة الأولى ، لكنه في الحقيقة لا يحمل
أى جديد ذى خطر .

فالوزن المستخدم في هذه الشطرات السبع وزن واحد ، وكل شطر منها يتساوى
مع أى شطر آخر وزناً .

وعلى هذا فكل ما لهذه المحاولة من قيمة التخفيف من حدة التكرار المألوف في
الصورة التقليدية للقصيدة ، حيث يمثل البيت بشطريه الوحدة الموسيقية المتكررة
في سائر الأبيات ، قبلاً من أن يكون البيت هو الوحدة الموسيقية المتكررة صارت
مجموعة من الشطرات ، منظمة تنظيمًا خاصاً — وإن كانت مازال ملتزمة بنفس
الوزن — صارت هي الوحدة المتكررة^(١) .

وبعد هذه الشطور يقول :

ما لعيني غشيت بالنظر
أنكرت بعدك ضوء القمر
وإذا ماشئت فاسمع خبري
غشيت عيناى من طول البكا

وبكى بعضى على بعضى معى .

وقول ابن بقمى :

صبرت والصبر شيمة العالى
ولم أقل للمطيل هجرانى
معذنى كفانى

فهذا من المنسرح ، وأخرجه من وزن المنسرح قوله « معذنى كفانى » . وقول

الآخر :

(١) الشعر العربى المعاصر ص ٥٥ ، ٥٦ .

يا ويح صب إلى البرق له نظر

وفي البكاء مع الورق له وطر

فهذا من البسط ، والتزام الخفض في البرق والورق أخرجه عن وزنه
وقد تأتى الموشحات مخالفة أوزان بحور الشعر غير خاضعة للعروض ، ويكون
غرضها الغناء أكثر من الإنشاد كقول ابن بقي :

من طالب ثار قتلى ..

ظيات الحدوج .. لا لا

فتانات الحجيج .. لا لا

ولا بد أن يقول لا لا بين الجزأين الجيسين لكي يستقيم التلحين^(١) .

وأوزان الموشحات كثيرة منها مستفعلن فاعلن فعيل مرتين مثل :

يا جيرة الأبرق الإيمان هل إلى وصلكم سبيل^(٢)

ومنها فاعلاتن فاعلن مستفعلن فاعلن مرتين مثل موشحة ابن سناء الملك يقول
فيها :

كالى	ياسحب تيجان الربا بالحللى
واجعللى	سوارك منعطف الجدول
ياسما	فيلك وفى الأرض نجوم وما
كلما	أغرقت نجما أشرقت أنجما
وهى ما	تهطل إلا بالطللى والدما
فاهطللى	على قطوف الكرم حتى تمثلى
وانقللى	للدن طعم الشهد والفاقل
تقصد	كالكوكب الدرى للمرتصد

(١) فى الأدب الأندلسى ص ٢٠٠ ، ٢٠١ . دار الطراز ص ٣٣ ، ٣٧ .

(٢) جاشية الدمنهورى ص ٣٨ .

املاً القلح	واعص من نصح
وارو غلتى	بابة الفرح
فالفتي متى	ذاقها انشرح
وهى إن سرت	فى العليل صح
أو صباها	باخل سمح
فاهجر الكرى	واغد نصطح
فالدجى مضى	والسنا لمح
والحمام فى	أيكه صدح

وهو وزن مخترع من مجزوء المتدارك^(١) ، ويميز أن تكون وزنا مخترعا من بحر المقتضب .

وكذلك فعل شوقى ، فلم يسلم ديوانه — الشوقيات — من وزن مخترع هو الوزن نفسه الذى اخترعه البارودى . وذلك فى قطعة عدتها سبعون بيتا ، ومطلعها :

مال واحتجب	وادعى الغضب
ليت هاجرى	يشرح السب
عتبه رضى	ليتسه عتب
عل بيننا	واشيا كذب
أو مفندا	يخلق الريب
من المذنب	دمعه سحب
بات متعبا	همه اللعب
يستوى خل	عنده وصب
ذقت صده	غير محتسب ^(٢)

(١) البارودى رائد الشعر الحديث ص ٢٠٩ ، ٢١٠

(٢) شعراء ص ٧٥ .

وهي بوزن مستعلن فاعلن ، ويمكن أن تكون بوزن مفعلات مثل ، بوزن
مخترع من بحر المقتضب

وربما كانت قصيدته في وصف مرقص ، وبلغت ثمانية وستين بيتا من وزن
مخترع التزم في كل شطر مستعلن فاعلن ، وهو ما لم يقل به أحد من العروضيين
في كتبهم ، إلا إذا جعلناها من شطور البسيط الذي عده الثقات من أصحاب
العروض شاذا لا يقاس عليه^(١) ، وقد يمكن إرجاعه إلى المجتث مستفع لن فاعلاتن
مع التزام الحذف في فاعلاتن في عروض البيت وضربه ، والقصيدة هي :

طال عليها القدم	فهي وجود عدم
قد وئدت في الصبا	وانبعثت في الهرم
بالغ فرعون في	كرمها من كرم
أهريق عنقودها	تقدمة للصنم
غباها كاهن	ناحية في الهرم
اكتشفت فاحت	غير شذا أو ضم
أو كخيال لها	بعد متاب ألم
نم بها دنبا	وهي عليه أنم ^(٢)

وكذلك في مسرحية مجنون ليلي عدة أبيات من وزن لا عهد للعروضيين به ،
أولها :

زياد مذاق	قيس ولاهما
طبخ يد الأم	يا قيس ذق ممل
الأم يا قيس	لا تطبخ السما ^(٣)

ويمكن أن يكون بوزن مخترع من بحر الرجز بوزن مستعلن مستف ، أو بوزن
مخترع من بحر المنسرح بوزن مستعلن مفعو .

(١) موسيقى الشعر ص ٢٠١ ، حاشية الدهموري ص ٤٦ .

(٢) الشوقيات ٩٢/٢

(٣) مجنون ليلي ص ٢٤ .

وكذلك، الأشرطة التي جاءت على لسان الحادى وهى :

هلا هلا هيا	إطوى الفلا طيا
وقسرت الحيا	للنازح الصب
جلجل فى اليد	شجوة التريد
كرنة الغريد	فى الفن الرطب
أناح أم غنى	أم للحمى حنا
جلجل رنا	فى شمع القلب
هلا هلا سبرى	وامضى بتيسر
لمرى بنا طبرى	الماء والعشب
طبرى اسبقى الليلا	وأركبى الفيلا
المهاد من ليلى	ومسزل الحب
بالله يا حادى	فتش بترياد
القلب فى الوادى	والعقل فى الشب
يا قمرى يسلمو	مطلعه نجود
قد صنع الوجد	ما شاء بالركب ^(١)

ويجوز أيضا أن تكون هذه المقطوعة على وزن مخترع من بحر الرجز ، أو على وزن مخترع من بحر المنسرح على وزن مستفعلن مفعو .

وكذلك الأشرطة التي جاءت على لسان الحادى :

يا نجد خذ بالزممام	ورحب
سر فى ركاب الغمام	ليثرب
هذا الحسين الإمام	ابن النبى
النور فى اليد زاد	حتى غمر
أحد الحيا فى الوهاد	أحد القمو

(١) معون ليلى ص ٤٥ ، ٤٦ .

أحد جمال البواد زين الحضر
ابن النبی^(١)

ويجوز أن يكون بوزن مخترع من بحر المنسرح وتفاعيله مستفعلن مفعولات
مستفعلن .

وفي مسرحية مصرع كليوباترا وزن غريب ، هو ماجاء على لسان كليوباترا :

بل حارس جاف	من حرس القصر
معربد الخطو	من نشوة النصر
لا تسع الأرض	رجليه من كبر ^(٢)

ويمكن أن يكون على وزن مخترع من بحر الرجز ، أو على وزن مخترع من بحر
المنسرح . وكذلك ماجاء على لسان شرميون :

ملكتي دعى	هذه الفكر
جند رومة	يعبد البدر
في سيلها	يركب الغرور ^(٣)

ويجوز أن نجاوه على وزن مخترع من بحر المقتضب .

وكذلك غناء إياس في قوله :

يا طيب وادي العدم	من منزل ^(٤)
لم تمش فيه قدم	للعرل وادخل
أنا فيه تحيبي	وحيبي فيه لي
ياموت مل بالشرع	واهل جريج الحياه
سر بالقلسوع السراع	إلى شطوط النجاه

(١) محزون ليلي ص ٤١ .

(٢) مصرع كليوباترا ص ٨٥ .

(٣) المصدر السابق ص ٨٦ .

(٤) موميفي الشعر ص ١٩٧ ، ٢٢٠ .

شرواعلك الفضى	فى لجه التبرى
كاسلم فى الغمض	مجرى ولا مجرى
فى ظل ليل ساج	أقسم لا يسرى
معطل الدياج	مطيب السرى
فى بقطة يظهر	لى أم أرى حلما
فلك من الجوهر	يخترق الظلما
على الدجى للاح	تحسبه نجما
ليس به ملاح	يسلكه اليمما
أضوى من الفجر	فى ظلمة الأنداف
من نفسه مجرى	لم يجره مجداف
مد شرع النور	ياحسن مامدا
كاللؤلؤ المشور	لو ينقح النداء
يالك من زورق	ملاحه الأقدار
ينجو به المغرق	من لجنة الأكدار ^(١)

وبعض الأبيات يمكن أن تسير على وزن مخترع من بحر المنسرح .

ونراه أحيانا نوع الأوزان كما فى مسرحية عنتره ، مثل :

يا عبلة القلب لا تراعى	لبيك بالروح بالحياة
تأملى غضبتى تريها	كفضبة الليث للباة
ياسرقة يافسقة	الليث جا
من يختلس	جبل مسد
فويلسه	من الأند ^(٢)

فالبيتان الأولان على وزن بحر البسيط ، وتتكور من ست تفاعيل ، والبيت الثالث على وزن بحر الرجز ويتكون من ثلاث تفاعيل ، والبيتان الأخيران على وزن بحر الرجز ويتكون كل منهما من تفعيلتين .

(١) مصرع كليونترا ص ٩١ ، ٩٢ .

(٢) شرق شاعر العصر الحديث ص ٢٤٣ .

كما كان لشوق بعض الأزجال ، وفيها خرج على الوزن العروضي المعروف ،
وبرغم أننا نعيب الزجل ؛ لأنه اتجه إلى العامية ، وهو أمر نرفضه رفضاً قاطعاً إلا
إننا سوف نأقّي بأمثلة له من نظم شوق ؛ نستدل به على الخروج على الوزن
العروضي ، مثل قوله :

النيل نجاني	حليوه أسمر
عجب للونه	ذهب وممر
أرغوله في يده	يسبح لسيده
حياة بلادنا	يارب زيده
قالت غرامى في فلوكة	وساعة نزهه على الميه
لحت ع البعد حمامه	رائحة على الميه وجايه
وقفت أنادى الفلاكي	تعال من فضلك خدنا
رد الفلاكي	بصوت ملايكي
قال : مرحبا بكم مرحبتين	دى ستا وانت سيدنا

هــلا هـوب هـلا

جت الفلوكة والملاح	ونزلنا وركبنا
حمامة بيضا بفرد جناح	تودينا وتحينا
ودارت الألحان والراح	وسمعنا وشرينا

هــلا هـوب هـلا^(١)

ولا يريد أصحاب مدرسة الديوان أن تحمد الموسيقى الشعرية عند الموقف
الذى أوقفها عنده الخليل بن أحمد ، والأخفش الأوسط ، ولا عند الموقف الذى
أوقفنا عنده المولدون ، ولا عند الموقف الذى وقفت عنده الأوزان فى الأندلس ،
فكل سمط موسيقى متكامل يسوده التنظيم الفنى الذى يسود القطعة الموسيقية
الجيدة المؤثرة صالح فى رأيهم لأن يكون إطاراً لما يراد أن يصب فيه من معانى
الشعر^(٢) .

(١) شوق شاعر العصر الحديث ص ١٧١

(٢) الشعر بين الحسود والتطور ص ٣٢ .

ولقد نظم أصحاب مدرسة الديوان أشعارهم في القوالب الموسيقية التي نظم بها العرب أشعارهم ، مع تصرفات لا تخرج بالشعر عن عمود الخليل ، واستعملوا التفاعيل استعمالاً استحدثوها ، ولكنها مع ذلك بقيت ذات كيان موسيقى يتصل بالأوزان العربية المألوفة^(١) .

وعلى ذلك فإن التصرف في البحور الشعرية مع التزام الحدود الموسيقية هو مذهب مدرسة الديوان اتبعته لتوسيع النطاق الموسيقى للبحور التقليدية ، توسيعاً لا تنكره تلك البحور ، ولا تتجافى عنه آذان السامعين ، وأذواقهم^(٢) .

فالمأزنى مثلاً قد تصرف في البحور الشعرية مع التزام الحدود الموسيقية . فقد استخدم ثلاث تفاعيل ، ثم اثنتين ، ثم تفعيلة واحدة . نعل ذلك في قصيدته « أين أمك » ، يقول فيها :

ولشمته
لم أكلمه ولكن نظرتني ؟
ساءلته أين أمك
أين أمك^(٣)

وهو يهذى لي على عادته
مذ تولت كل يوم
كل يوم

فانثنى ييسط من وجهي الغصون
ولعمري كيف ذاك ؟
كيف ذاك
قلبت لما مسحت عيني يسداه

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ١٣ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٤ ، ٢٥ .

(٣) شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث ص ٢٢ .

أترى تلك حيله
أي حيله ؟
قال : ما تعنى بهذا يا أبتاه
قلت لأشياء أردته
ولثمته^(١)

فهذا شعر من بحر الرمل ، ثلاث تفعيلات في السطر الأول ، ثم تفعيلتان في
السطر الثاني ، ثم واحدة في السطر الثالث ، وكل التفعيلات من جنس واحد ،
فهيكله العروضى هكذا :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان أو فاعلن
فاعلاتن فاعلاتن أو فاعلاتن
فاعلان أو فاعلاتن^(٢)

وكذلك نجده يجمع بين أكثر من ضرب للوزن في البيت الواحد .
ومثل هذا مع شيء من التصرف قصيدته ليل وصباح .
فقد اقتصر المازنى على تفعيلة واحدة في السطر الثاني في قصيدة « ليل
وصباح » ، يقول فيها :

نخيم الهم على صدر المشوق
يا صديقى^(٣)
وبدت في لجة الليل النجوم
ومضى يركض مقرر النسيم
وثنى الزهر على النور الغطاء
عم مساء

(١) لغة الشعر العربى الحديث ص ١٤٢ .

(٢) الشعر بين الحمرة والتظير ص ٢٥ ، ٢٦ .

(٣) حركة التحديد شعري في النهر ص ٣٢٣ ، ديوان المازنى ص ٢٥٤ .

هات لي ماذا الاهات الدواة

الدواة

أو لم يغف مع الليل الصدى؟

فليكن لي سمرا تحت الدجى

نتداعى في حواشيه مساء

عم مساء (١)

★ ★ ★

أما العقاد فيقول :

إذا لزم الشعر في لغة من اللغات فإنه يلزم لألزم ما فيه ، وألزم ما في الشعر أنه فن من الفنون ، وألزم ما في الفن أنه ذو قواعد وأصول ، توائم في كل لغة ما طبعت عليه تلك اللغة ، وتوائم في اللغة العربية — خاصة — أنها لغة الوزن في كل كلمة ، وفي كل ضيغة ، فليست فيها كلمة واحدة تنزل من وزن اشتقاق ، أو وزن سماع .

لا شعر بغير فن ، ولا فن بغير قاعدة .

ويتعجب من الذين يقولون : إن قواعد الوزن تدعو الإنسان أن يقول لا يلزم تكملة للوزن ، حيث لا محل له من الكلام .

ثم يقول :

وليس الوزن زيادة في المقال ، بل هو قوام المقال كله ، إلا أن يكون من غير الفنون ، وإنما الشعر تفاعل كامل بين اللفظ والمعنى وقاعدة القواعد الفنية في وزن أو نظام مقدور .

ثم يردد اليقين بالشعر اللازم والفن الألزم لزوما يتم فيه المعنى واللفظ بالوزن والقافية .

(١) ابراهيم عبد القادر المازني ص ٣٥ .

وكل بيت في الشعر المطبوع آية على صدق هذا التفاعل التام بين الألفاظ والمعاني والأوزان ، وآية على لزوم الوزن كلزوم لفظ الشعر ومعناه^(١)

وكل تجديد ، أو محاولة للتجديد على أيدي زعماء هذه المدرسة إنما يعتمد أساسا على الوزن الشعري القديم مع محاولة التصرف فيه .

ومع ذلك فقد كان للعقاد خطمات واسعة في هذا الميدان ، فقد اقتصر في بعض الأبيات على تفعيلة واحدة ، وجعل بعضها الآخر تام التفاعيل في قصيدة واحدة ، كما فعل في قصيدة عدنا والتقينا ، يقول :

التقينا

والتقينا

عجبا كيف صحننا ذات يوم فالتقينا

بعدهما فرق قطران وجيشان يدينا

فتصافحنا بجسمينا ، وعدنا فالتقينا

بعد عصر !

أى عصر ؟

والنوى تجرى وسر الحب فى الأكوان يجرى

ثم نادانا تعالوا قاهبطوها أرض مصر

قضى الأمر كما شاء ، وعدنا فالتقينا

كم بكيك

واشتكيت

ثم ألهمت على الغيب فأصفيها وقلت

قلت فى السابع والعاشر من شهر سيأتى

ها هنا سوف ترائى ، فرأينا والتقينا^(٢)

(١) الشعر بين الحمود والتطور ص ٢٩-٣١ .

(٢) حمسة دواوين للعقاد ص ١٢٨ .

وقد يقتصر على ثلاث تفاعيل في بعض أبيات القصيدة ، وتفعيلتين في البعض الآخر ، وفي بعض الأبيات أربع تفاعيل ، كما في قصيدته سلع الدكاكين في يوم البطالة ، يقول فيها :

مفـلـقـات	مقـفـلـات
ن على كل الجهات	كل أبواب الدكاكي
أهملوها	تركوها
ومضوا في استقلوات	يوم عيد عيده

مالنا اليوم قرار	البـلـد
ناس من خلف الجدار	أى صوت ذاك يدعو الـ
أطلقوها	أدركوها
بوس في الظلمة نار	ذاك صوت السلع المحـ

وكذلك نجدده يجمع بين أكثر ضرب للوزن في البيت الواحد .

— وقد زاد العقاد تفعيلة واحدة على مجزوء الرمل في البيت الأول من مقطوعة الجسم الضاحك ، ولم يلتزمها في الأبيات الأخرى حيث يقول :

تغرك الضاحك ، لا بل وجهك الضاحك ، بل كل جسمك

واقصر العقاد على تفعيلة واحدة في الشطر الثاني في قصيدته « بعد عام » ، حيث يقول فيها :

كاد يمضى العام يا حلو الشـي	أو تولى
ما اقتربنا منك إلا بالتمنى	ليس إلا
مذ عرفناك عرفنا كل حسن	وعذاب
لطب في القلب فردوس لعينى	في اقترابى ^(١)

(١) الشعر العربى المعاصر قصايا وظواهره الفنية والمعوية ص ٥٧

غير أنا لا نرى الفردوس إلا	رسم راسم
وشربنا من جحيم الحب مهلا	شرب هائم
لا تلمنى أن قلبى خائى	أو عشقتك
لم يكن منى إلا أنى	قد رأيتك
كان فى الدنيا جمال لا يعد	ثم لحنا
فعدنا الحسن طرا فهو فرد	وهو أنثا ^(١)

وكذلك فى قصيدته « من دعاه للتصاى » ، يقول فيها :

قد اتخذت الحسن فى هذا الجهاد	لى ملاذا
ما يروق العين يودى بالفؤاد	كيف هذا ؟

وقد قام العقاد بتوزيع تفاعيل البحور توزيعا مختلفا عن توزيعها فى دائرة التحليل^(٢) .

فناه مثلا فى قصيدة « المصرف » قد اقتصر فى الأبيات الأول ، والثالث ، والسادس على تفعيلتين ، وفى الأبيات الثانى ، والرابع ، والخامس جعلها أربعا ، ويمضى هكذا فى كل مقطوعة فى القصيدة ، يقول :

شبران	من	ذاك البناء
بينى وبين المال والـ	دنيا	العريضة والثراء
ليست بأقـ	صى	فى الرجاء
من حفرة المدفون فى	شبرين	فى جوف العراء
كلا ولا أدنى على	قرب	المزار لمن يشاء
أعسرفت آ	ماد	السماء

(١) ديوان العقاد ص ١٤٦ .

(٢) شاعرية العقاد ص ٢٠٧ ، ٢٢٠ ، ٣٢٣ .

في سكتسي أبدا وما
 من سكة أبدا إلي به ولست ألغز عندما
 أصف الطريق حق أو الخمي
 أنظر بعينيك البنا ء سما وطال وأظلما
 واسأل أهذا مصرف ملأوا جوانبه دما
 تجدد الصوا ب مجمما^(١)

فيه دم لا شك فيه
 في كل طرس أو كتاب أو سجل يحتويه
 ودم المقتتر والسفيه
 يجري هناك وأنت تحسبه من الورق الرفيه
 نغليه كالدم في العروق سرى وكالدم نتقيه
 وسل المدلس والنزيه
 سلى فلم أك طالبا
 ورقا هناك على الرفوف أنال منه جانبا
 وأعد منه حاسبا
 إلا لأوراق أراها قارئنا أو كاتبنا
 ولما تحيش به الخواطر حاضرا أو غائبا
 ودع الحسود الغاضبا^(٢)

وتصرف العقاد في تفاعيل بحر المنسرح في قصيدته حسبي ، فجعلها
 نظام الموشحة ، وبحرها على وزن مستفعلن مفعولات مستفعلن ، يقول :

فاض عليك الصبا وروعته وغاض منك الوفاء وانسرا
 الورد يشفى بالعطر من تنسقا
 والماء يروى الغليل والحرقا

(١) حمة دواوين للعقاد ص ٣٩٨ .

(٢) الشعر من الحسد والتطهر ص ٢٧

والبدن يجلو بنوره الخدقا
والحسن ما فضله وبهجته
إذا اعتري بالهيام من نظرا؟^(١)
ولم يرد بديوان العقاد من أوزان غريبة ، لا عهد لأهل العروض بها إلا قطعة
صغيرة عدتها ثلاثة عشر بيتا ، وهى :

أبصرت بالموت فى الكرى	عميان لا يخطيء العدد
عميان حتى لما ترى	عيناه ما اغتال أو رعد
قلت أنت الذى حمى	كل البرايا عن الأبد ^(٢)
كفاك ياموت شلتا	لم تعطيا تط من أسد
كف من الثلج إن جرت	فى جاحم النار تبرد
نعم وكف من اللظى	إن مست الماء يتقه
أغرقت ياموت فى الأذى	يانازع الروح والجلد
يامطعم الدود بالصبا	لالدود تبقى ولا الجسد
هذا إلى ذاك ينتهى	إن طال أو قصر الأمد
تنسى الذى نام فى الثرى	ولست تنسى الذى ولد
لا تطرق الناس فى الكرى	سلطانك القبر فابتعد
قان اعذرونى فأنما	بالوجد يغرى الذى وجد
أحبه حبكم أسه	فكلنا عاشق كمد ^(٣)

وزاد خليل مطران تفعيلة واحدة على مجزوء الرمل ، فجعله أربع تفعيلات
بقافية ، ثم تفعيلة خامسة فى الشطر الثانى بقافية أخرى ، فى قصيدة بعنوان
الزهرات الثلاث ، يقول فيها :

صبح الأزهار طيف ملهى بهر	بالزهور
يا لها بكرا كحور الخلد هبت نخطر	فى البكور

(١) ديوان العقاد ١٧٧

(٢) موسيقى الشعر ص ٢٠٦

(٣) ديوان العقاد ص ١٠٢

فلمدنته جبهتها في نسق زاهي البياض	تاج عهـن
وأشارت ثوبها من خير ألوان الرياض	كل حسن
أمل بادوسعد مستعير شخص نور	للـيـون
وبهاء في حياء مستعير للظهور	بالظنـون
نجم صبح كل آن يجلى فيه سناه	فهو فجر
من تكونين جمالك الله يا هذى الفتاة ؟	أنامصر (١)

وكان لشعراء أبولو نصيب كبير في هذا المجال ، فقد تغنوا في الأوزان فترى أبا شادى يزيد تفعيلة في كل شطر في قصيدة الجزاء العادل ، يقول فيها :

جزع الصب وللحزن العميق	في سبيـلك
لوعة الدنيا فمن هذا يطبق	لمثيـلك
غير ملك وضياء وجور	لا يضيـع
أكؤس الحب به شتى تدور	وتـوزع

وكذلك قصيدته الدقائق ، يقول فيها :

ياهاجر ارقى بلا عتاب	ولا رجوع
يا طائسرات إلى السحاب	طير الرجوع
أنتن بعضى فأى ذنسب	يشجى القريب
الهجر قاس وأى صعب	هجر الحبيب
قلن الدقيقات الحسان	أنت المسىء
ضيعتنا ضيع الهوان	لسنا نفىء
ما مر لن يأتى وإن	صافى الزمن
سيان تلهو أو تن	لن توثمن

والقصيدة تمزج بين مخلع البسيط في الشطر الأول ، وتفعيلة واحدة منه مذيلة في الشطر الثاني (٢) :

(١) شعراء ص ٣٤٧

(٢) موسيقى الشعر عند شعراء أبولو ص ١٥٦ .

وكذلك قصيدة محمود أبى الوفا « علمينى يا حباتى » يقول فيها :

ما الذى فى ناظريك	حيرانى ؟
ساكنان مفصحيان	واضحان
غاهضان هادئان	ثائران
وهما فى كل هذا	هما هما منكسران
علمينسى يا حباتى	

ما الذى فى شفتيك	فيه هامت شفتايا
ما الذى استعبه قلبي	فيك واستهوى هوايا
ياترى أنت خلقت	لى وإلا لسوايا
أن تكوفى لى فما أعد	ظم فى الدنيا هنايا
وإذا كنت لغيرى	آه ياطول شقايا ^(١)

فقد بنى البيت على تفعيلتين فى الشطر الأول ، وتفعيلة واحدة فى الشطر الثانى ، ثم على أربع تفعيلات ، ثم على تفعيلتين ، ثم على أربع تفعيلات ، وهى تفعيلات بحر الرمل فاعلاتن .

وكذلك ابراهيم ناجى حيث يقول فى قصيدة « الأطلال » :

هاك فانظر عدد الرسد	ل قلوبا ونساء
فتخير ما تشاء	ذهب العمر هباء
ضل فى الأرض الذى يند	شد أبناء السماء
أى روحانية تعد	صر من طين وماء
أيها الريح أجل لكنما	هى حبي وتعلقى ويأسى
هى فى الغيب لقلبي خلقت	أشرقت لى قبل أن تشرق شمس
وعلى موعدها أطبقت عيني	وعلى تذكارها وسدت رأسى ^(٢)

(١) موسيقى الشعر عند شعراء أولو ص ١٥٨

(٢) ليالى القاهرة ص ٦١ ، ٦٢

فقد نرى أبياته أولاً على أربعة تفعيلات من بحر الرمل ، ثم راح بينها بعد ذلك على ست تفعيلات .

وكذلك خليل شيبوب مزج بين بحرین في قصيدته «الحب نور العمر» ، يقول فيها على نظام الموشحات :

يا آية النور فدتك النجوم	أنرت عمرا كدركه المموم
نورك جالى الصدر ناقي الأسى	ملطف الأوجاع شافى الكلوم
إذا تبسمت ولم تبرحى	باسمه فرجت كل المموم
أنت برد وسلام	أنت شوق وهيام

وسماده

لحب قد تفانى فيك حبا واقتانا
وعباده^(١)

وفي هذه القصيدة مزج شيبوب بين بحر السريع في القفل ، ومجزء الرمل في الغصق ، وراى تفعيلة واحدة على مجزوء الرمل .

ونرى أبا شادى يتخذ تفعيلة واحدة لكل شطر في قصيدته « يا أمل » ، يقول فيها :

يا أمل	يا أمل
يا هوى	من عمل
يا حلى	للطل
يا قوى	فى الجلل
يسادوا	لاكال
يا لظى	للكتل
يا على	من وميل
يا حمى	من فشل

(١) مائة شعراء ، دكتور . ١١٨

يا شذى	يا قبل
يا سنى	للفزل
يا ندى	من نهل ^(١)

وقد يستخدم شعراء أبولو نظام الشعر الحر ، الذى لا يتقيد فيه الشاء بالوزن ، ولا بالقافية ، إذ ينوع كلا منهما كما يمزج بين الأبحر المختلفة فى القصيدة الواحدة ، متخذين موسيقى لا تتقيد بموسيقى الشعر العروضية .

يقول أبو شادى فى قصيدة الفنان :

تفتش فى لب الوجود معبرا
عن الفكرة العظمى به لألباء
ترجم أسمى معالى البقاء
وتثبت بالضم سر الحياة
وكل معنى يرف لديك فى الفن حى
إذا تأملت شيئا قبست منه الجمال
وصنته كحيس فى فنك المتلالى
تبت فيها العبادة
تبت فينا جلالا لا انقضاء له

فقد أتى بأوزان أبحر الطويل ، والمتقارب ، والمجتث ، والبسيط ، فالبيتان الأولان من بحر الطويل ، والبيتان بعدهما من المتقارب ، والأبيات الأربعة التالية من بحر المجتث والبيت الأخير من البسيط .

وقد نظم بعض شعراء أبولو قصائد على نظام الشعر الحر غير مقيدين بالتزام الوزن والقافية فقد نظم خليل شيبوب قصيدته الشراع من أوزان مختلفة أيضا ، ومع أنه لاحظ أن تغيير الوزن يورب الاضطراب فى الإيقاع ، فقد رأى أن تكرار قراءة القصيدة سيجعل الأذن تألفها وتعتادها ، يقول :

(١) جماعة أبولو تأثروا فى الشعر الحديث ص ٥١٦ ، ٥١٨

هدأ البحر رحباً يملأ العين جلالاً
وصفا الأفق ومالت شمسها ترنو دلالة
وبدا فيه شرع
كخيال من بعيد يتمشى
في بساط مائج من نسج عشب
أو حمام لم يجد في الأرض عشا
فهو في خوف ورعب
ثم يقول :

إنه غيمة سرت في السماء
قد صفت زرقها
لكنها هذا جناح طائر
مرفرف في ملعب الضياء
يجر زورقا على الدأماء

ونلاحظ أن الأبيات السبعة الأولى جاءت كلها على "رسم" ، والثامن من
الخفيف ، والتاسع من الرمل ، والثلاثة الأخيرة من بحر الرجز^(١) .
واستخدم كذلك في قصيدة الشرع أوزان البسيط والمتقارب والكامل والطويل
والوافر على التوالي في خمسة سطور متتالية هي :

والماء ذوب أمانى النفس نائرة
إلى ربه تضرع
أين الشرع فإنه لا ينظر
كذا يتلاشى الطيف بعد شروق
فيستتران بالليل العميق^(٢)

(١) العروض الجديد ص ١٥-١٨ نقلا عن حركات الشدائد في موسيقى الشعر العرفي .

(٢) لغة الشعر العرفي الحديث ص ٢٣٢ .

وكذلك نظم أبو شادى قصيدته « مناظرة وحنان » على نظام الشعر الحر غير ملتزم بوحدة القافية ، وليس ملتزما بحرا معيناً في القصيدة ، وإنما يمزج فيها بين البحور ، يقول فيها :

وجلسن بين تناظر متأملات فى المرائى
فلم التاظر
الحسن وحدته تجل وإن تنوع أو تبين
فله الجلاله
وللمحبين أشواق وتقديس
هيات يحصرها داع إلى حصر
فالحسن سلطان والجوهر الأسنى
لا قسمة الظاهر
مهما ازدهى وغلا
وكأنما الأزهار أيضا قد حنن إلى التاظر^(١) .

فقد سارت الأسطر الأربعة الأولى على وزن الكامل مع اختلاف عدد التفاعيل فى كل سطر ، وسارت الأسطر الخمسة التالية على وزن البسيط ، ثم عاد السطر العاشر إلى تفعيلات بحر الكامل .

وبعد هذا المقطع ينتقل إلى تفعيلة المجتث منوعاً فى سطوره بين الشطرة والبيت الكامل ، يقول :

انظر إلى الأزهار
انظر جميل التنس
وضعن فى الأكمام
وكن بين إهتزاز ونشوة فى غرام
والزهر كالناس يهفو إلى الشغور الجميلة^(٢)

(١) جماعة أنولو وأثرها فى الشعر الحديث ص ٥١٦-٥١٨ .

(٢) لغة الشعر العربى تحدث ص ٢٣٥ ، ٢٣١ .

كما نظموا في الشعر المنشور الذي لا يتقيد بوزن ولا قافية ، ونحن لا نعدده شعرا ، فلا نلتزم بتقديم نماذج منه .

أما شعراء المهجر فقد رأينا ميخائيل نعيمة يقول في الغريال :
فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر ، كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة^(١) .

وأنا أختلف معه في هذه الفكرة ، فلا يوجد شعر بغير نظام موسيقى ؛ لأن الموسيقى من أسس الشعر ، وإلا فما الذي يفرق بينه وبين النثر الفني ؟
وكذلك دعا أمين الريحاني إلى الشعر المنشور .

ويرى أحد النقاد^(٢) أن التجديد في الحركة الرومانسية — ومنها شعر المهجر — قد تمثل في جواب ثلاثة : ومنها أشكال القصيدة .

وأنا أرى أن شعراء المهجر قد تأثروا تأثرا كبيرا بالموشحات ، ونظامها ، وموسيقاها فمالوا إلى التجديد في الوزن مقلدين في ذلك الوشاحين ، أو مجددين في أوزان لم ترد في الموشحات .

وقد نظم شعراء المهجر على نظام الموشحات ، مثل قول ميخائيل نعيمة في قصيدته لو تدرك الأشواك ، وقد ناولح الشاعر فيها بين أشكال موسيقية فيما يسمى بالأقفال ، يقول فيها :

يا ساقى الجلاس بالله لا	تحفل بكأس بين هذى الكؤوس
أترع لغيرى الكأس أما أنا	فاحسب كأني لست بين الجلوس
واعبر ودعنى فارغ الكأس	
لا ، لا تقل ما طابت الخمر لى	أو أننى ما بينكم كالغريب

(١) الغريال ص ١٠١ .

(٢) هو الدكتور عبد القادر القط .

بل أن لي يا صاحبي خمرة ما مثلها يطفى بروحي اللهب
أعصرها من قلبي القاسي

فأني بخمسة أشطّر في كل مقطع ، ولكنه في المقطعين الآخرين أتى بشطر
سادس إذ يقول :

يا زهرة ما بين شوك نمت لولا شذاها ضل عنه البصر
هل تدرك الأشواق يازهرتي أن الشذا صدا شذاك انتشر

في الحقل لا عطر لها فادحا

هل تدرك الأشواق ما تدركين

هل عطر العليق أذيا له من حيث تمتصين أنت الأريج
أم حالك غير الشوك ثوبا له من حيث حكمت أنت أبهى النسيج

وقد تصبح الأشواق أقاحا

لو تعرف الأشواق ما تعرفين^(١)

وقد يتصرفون في نظام الوزن بغير خروج على الوزن كما في قصيدة النهاية
لنسيب عريضة ، يقول فيها :

كفـنـوه

وادفـنـوه

أسـكـنـوه

هـوة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه

فهو شعب ميت ليس يفيق

هتـك عرض

نهب أرض

(١) حركة التجديد الشعرى في المهجر بين النظرية والتطبيق ص ٣٢٠ ، ٣٢١ .

تُسَلِّ بعضو،
لم تحرك غضبه
فلماذا نذرف الدمع جزافا ؟
ليس تحيا الخطبة !^(١)

فقد تصرف في التفاعيل والأسطر برغم الوزن البين ، وإن كان قد جعل في
كل بيت خمس تفاعيل وهى مخالفة عروضية .
وكثيرا ما كان شعراء المهجر يجمعون بين شطرى البيت في وحدة متماسكة ،
كقول نعيمة في قصيدة النهر المتجمد :

يا نهر هل نضبت مياهلك فأنقطعت عن الخريف
أم قد هرمت وخار عزمك فأنثيت عن المسير
بالأمس كنت مرثما بين الحدائق والزهور
تتلو على الدنيا وما فيها أحاديث الدهور
بالأمس كنت إذا أتيتك باكيا سليتنى
واليوم صرت إذا أتيتك ضاحكا أبكيتنى

وقد يجمع شعراء المهجر بين بحرین في القصيدة الواحدة ، كقول نذرة حداد :

إن رأيت الفقير يهتز ضعفا	سائلا من عر عونا وعظما
ورأيت البخيل يجتاز خطفا	لا يبالي وليس ييسط كفا
لا تدمى ميوله وشعوره	
فهو بلا وجدان	

فقد التزم الشاعر تفعيلات البحر الخفيف ، ولكنه يختم كل مقطوعة بـ
قصيدته بشطر من الرجز^(٢) .

(١) التجديد في شعر المهجر ص ١٧٩ ، ١٨٠ .

(٢) حركة التجديد الشعرى في البحر ص ٣٢٦ . أوراق الخريف ص :

كما أنه التزم ثلاث تفاعيل في كل شطر في الأشطر الخمسة الأولى ، وفي الشطر السادس الذى جاء به على وزن الرجز أقي فيه بتفعيلين فقط .

وقد جمع جبران بين بحرين في قصيدته المراكب ، فقد جمع فيها بين بحر البسيط في اتجاه التزمه في القصيدة كلها حيث يقول :

الخير في الناس مصنوع إذا جبروا والشرف في الناس لا يفسى وإن قبروا

وكذلك مجزوء الرمل في الاتجاه الثانى إذ يقول :

ليس في الغابات راع لا ولا فيها التقطيع^(١)

وكذلك فعل نسيب عريضة في موشحة بعنوان النعامى ، حيث مزج فيها بين بحرين هما : المجتث ، والخفيف ، يقول :

هيا بنا ياندامى

فقد أتنا النعامى

نجر ذيل الربيع

قد زال قيد الثلوج

هيا ابصروا فى المروج

جسم الجمال البديع

وهى على وزن بحر المجتث ، ثم يقول :

النعامى ترنحت

والرخامى ترنحت

فهلما إلى السرى ياندامى

لا تقولوا على الصبا ياسلاما

وهى على وزن بحر الخفيف .

(١) مجموعة الكاملية مؤلفات حبران ص ٢١ ، ٢٥٢ .

وكذلك تداولة شقيق العلوف في ملحمة « عبقر » ، جمع فيها بين تفعيلات
النسريع ، والرجز ، وهما فريمان ، وبخاصة في الضرب ، حيث تكون مستفعل ،
توازي مفعولا ، ولكن شقيق العلوف تتميز عنده أحيانا أشطر من السريع ،
وأشطر من الرجز ، لا سبيل إلى إدماجهما معا ، يقول في أحد المقاطع :

ويحك يا إنسان
الق عصا سحرك
زعرت فينا الجمان
فعدن بالشیطان
من شرك
وددت يا غادر لو أننى
أطلقت ثعبانى لا ينشى
عنك فيرديك ولكننى
أنخسى على الثعبان
من غدرك
في نابه السم كان
وصار في صدرك
فليس هذا الصل بالأفعوان
بل أنت ياثعبان
فعد إلى وكرك^(١)

وكثيرا ما يتصرف شعراء المهجر في البحور العروضية ، ولا يقونها على ما هي
عليه ، مثل ما فعل نعيمة في مقطوعته « من سفر الزمان » يقول :

روحي فكم شئت وشابت سنين

(١) حركة التحديد الشعرى في المهجر ص ٢٢٧ ، منحة عن شقيق العلوف ص ١٦١ .

من قبل أن باتت خواشيتك
واليوم كف الدهر تطويك
عنا ومن يدري متى تشرين
روحي وخلينا
بالأرض لاهينا
نرعى أمانينا
في مرج أو هام
ما بين أيام وأعوام
تأني وتمضي وهي سر دفين^(١)

فقد أتى وزن السريع ، ثم خرج منه إلى وزن المنسرح ، أو غير الوزن إلى
مستفعلن مستف ، أو مستفعلن مفعو .

ورغبة في محاكاة الموشحات الأندلسية قام بعض شعراء المهجر بالتلاعب
بالتفعيلات العروضية ، كما فعل نعيمة في قصيدة ابتهالات حيث زاد فقلا مكونا
من تفعيلة واحدة ، يقول :

كحل اللهم عيني بشعاع من ضياك
كسى تسراك

في جميع الخلق في دور القبور في نسور الجوف في موج البحار^(٢)

فقد جعل القفل أربع تفعيلات كل تفعيلتين في شطر ، ثم زاد تفعيلة واحدة
بوزن فاعلات ، ثم بنى الأغصان على أبيات مكونة من ست تفعيلات ، ثلاث
منها في كل شطر :

وكذلك قول نسيب عريضة :

(١) همس الجفون ص ٢٦ وما بعدها .

(٢) دراسات في الشعر العربي المعاصر ص ٢٢٨ .

أمل يساقه فراح يهيم كشهابه تقاذفته النجوم
ودعته معالم ورسوم شفها أنه لسواها يروم
فهى تدمع

فقد التزم تفعيلة واحدة ، فى نهاية كل مقطوعة بوزن فاعلاتن .
وقد يختم الشاعر المقطوعات بتفعيلتين ، كما فعل رشيد أيوب فى قطعة تحت
عنوان المسافر :

دعته الأمانى فخلى الربوع وسار وفى النفس شىء كثير
وفى الصدر بين حنايا الضلوع لنيل الأمانى فؤاد كبير
فحث المطايا ونخاض البحار ومِرت ليال وكبرت سنون
ولم يرجع^(١)

فقد بنى الأبيات على أربع تفعيلات فى كل شطر ، ثم أتى بقفل مكون من
تفعيلتين ، على وزن فعولن فعو .

وقد بينى الشاعر بعض أبيات قصائده على تفعيلة واحدة ، كما فعل إيليا أبو
ماضى فى قوله :

أنا فى الحضيض
وأنا مريض
أفلا يد تمتد نحوى بالدوا
وتبت فى جسمى ملامسها القوى
وتقلنى من هوى نحو الذرى
فأسير مستندا عليها فى الورى

فقد بنى السطرين الأولين على تفعيلة واحدة ، وبقية الأسطر على ثلاث
تفاعيل ، ويسير فى قصيدته كلها على هذا النظام .

(١) أغاني المدريش ص ٦٣

وكما فعل فرحات حيث بنى أبياته على أربع تفعيلات ، ثم أتى بسطر على تفعيلة واحدة في قوله :

وعيونكم حيرى تفتش عن مفاتيح الرجاء
وقلوبكم وهى مسعرة تفرور بها الدماء
ومن السبيلاء
تصدىقكم بعض الوعود وما الوعد سوى هراء^(١)

وقد يتصرف الشاعر في عدد التفاعيل في كل بيت فيجعلها مختلفة ، كقول
إيليا أتى ماضى :

إن المسا يخفى المدائن كالقدي
والكوخ والصرح المكين
والشوك مثل الياسمين
لا فرق عند الليل بين
يخفى ابتسامات الطور ب كالدمع المتوجع^(٢)
فقد بنى الأشطر الأولى على ثلاث تفاعيل ، ثم بنى الأبيات بعد ذلك على أربع
تفاعيل .

وقد بينى الشاعر قصيدته بغير التزام نظام التفاعيل . كما فعل فوزى المعلوف إذ
بنى قصيدته على أبيات ، شطرها الأول يتكون من ثلاث تفاعيل ، وشرطها الثانى
يتكون من تفعيلتين ، كقوله :

أخى والزمان ضنين	بغير الضنا
أثرت بقلبي الحنين	لهمد مضى
رتعنا به آمنين	صروف القضاء ^(٣)

وهى مخالفة عروضية واضحة .

(١) ديوان الخريف ص ٢٠٨ .

(٢) الجداول ص ٣٣ وما بعدها .

(٣) ديوان فوزى المعلوف ص ٩٨ .

وكذلك فعل صيغ بعنوان « ساعة الغروب » ، يقول :

هناك على مذبح الراية	يموت النهار
وفي هيكل الغابة الساجية	شموع تنار
يحز الشعاع رؤوس الشجر	فتجرى الدما
كان إله الجمال انتحر	بباب السما
إلام تثبت كف الزوال	بشعر القلل
لقد سلمت هامها للظلال	وضاع الأمل ^(١)

فقد التزم في الشطر الأول أربع تفعيلات ، وفي الشطر الثاني أقي بتفعيلتين فقط وكذلك رشيد أيوب حيث يقول :

ذكروه بالحمى فارتعشا	رعو كالجئون
مغم في الحب قدما قد نشا	قلبه المخزون
لا تلومن فهذا صب سقيم	نازح مسكين
ليس يحيه سوى ذاك النسيم	في حمى صنين
يرقب الأفلاك إن جن الظلام	في حشاه نار
وهو يحسو الخمر مضنى لا ينام	ينشد الأشعار
لم تيزده الكاس إلا عطشا	أبدا ظمان
يتغنى عمره كيف مشى	برى لبنان ^(٢)

فقد التزم في الشطر الأول بثلاث تفاعيل ، وفي الشطر الثاني بتفعيلة واحدة مع بعض التغيير فيها .

(١) حركة التجديد الشعرى في المهرج ٣٢٢ . حكاية مغرب — جورج صبوح ، قصيدة ساءة الغروب .

(٢) حركة التجديد الشعرى في المهرج ص ٣٢٢ . الأبيات ص ١٥٧

وكذلك فعل القروى حيث بنى بعض الأبيات على شطرين ، الشطر الأول
يتكون من ثلاث تفاعيل ، والشطر الثانى يتكون من تفعيلة واحدة ، فى قوله :

شمس لبنان انظرى حال الغريب وارحمه
واذكرى كل شروق وغروب لذويه
أنه صعب وتلكار الحبيب ملء فيه^(١)

وكذلك فعل شفيق العلوف ، حيث يبنى أشطره على ثلاث تفاعيل ، ثم يأتى
بشطر على تفعيلة واحدة ، فى قوله :

وعلى اللجة آهات وأنه
وجوى ينفث أشواقا حارا
ونداء هاتف ملء اللجة
أين يارا^(٢)

وكذلك رشيد أيوب إذ بنى رباعياته على ثلاث تفاعيل ، ماعدا الشطر الرابع
فجعله تفعيلة واحدة ، يقول :

حنت النفس اشتياقا للجبال حيث أنسى وحشتى بين الصخور
حيثما أبعد عن قيل وقال خليانى

ويجعل الشطر الأول كذلك تفعيلة واحدة ، فى قصيدة كاملة فيقول :

اذرفسى يا عين دمهى فاطوى متلفى
واسعفى لعل نارا فى حشا تنطفى

وكذلك الشطر الثانى يجعله فى قصيدة أخرى تفعيلة واحدة ، فيقول :

لظلام الليل فضل فى الحياة مثل ماللنور
أين لولا الليل حسن النيرات أيها المغرور
فخذ الدنيا وما فيها وهات خيمة الناطور

(١) ديوان القروى ص ٢٥ .

(٢) ديوان سنابل راسد ص ١٠٢ .

ويلاحظ التغير الغريب الذى يطرأ على هذه التفعيلة .

وقد يتصرفون فى الوزن كما شاءت لهم الموسيقى ، كما فعل فرحات فى قوله :

ربة الخال هل تعود

بالسعود

ليلة خلتها تدوم

إذا ختمنا بها العهود

والشهود

ذلك البدر والنجوم^(١)

ذلك أنه لم يلتزم عددا معينا من التفاعيل فى كل بيت ، كما أتى ببعض التغير فى التفاعيل . وكذلك شفيق المعلوف فى قوله :

نحن فى عمر عساليج الدوالى

والنهر

لم يكن قد جاءه بعد خبر

عنك أو عني

لأننا والقمر

مذ ولدنا عند قنوات التلال

لم نكن نعرف أن نهبط حتى المنحدر

فاعتصمنا بالأعالى^(٢)

فأتى فى بعض الأسطر بأربع تفاعيل ، وفى بعضها بثلاث تفاعيل ، والبعض الثالث بتفعلتين ، والآخر بتفعيلة واحدة .

(١) ديوان فرحات ص ٨٩ .

(٢) سنابل راعوث ص ١٨٣

وكذلك فوزى المملوك إذ يقول :

لولا منى فى الصدر والفكر يلهو بهن الدهر
هنا كلهو الهوى
ما كنت أرضى النوى
مضطـر

عن . موطن مستحب فى القلب رشفت منه الحب
رضعت منه الحياة
أوحى لى الآيات
فى الشكر

ويقول أيضا :

قوى فأحداق الظلام غارت لفرط عنا السهر
ويد السحر
تفتض أزرار القمام
ولم الكمم
رطبت تشع به الدرر

وحلى القدير به أثر فى الماء من قبل القمر^(١)

فقد استخدم شكلا موسيقيا أشبه بالأشكال الهندسية فى كتابة الأبيات مما اضطره إلى تغيير التفاعيل؛ أحيانا ، ونقص التفاعيل أحيانا أخرى ، والخروج على النظام العروضى كثيرا .

وهكذا رأينا دورا كبيرا لشعراء المهجر فى ميدان التجديد فى أوزان الشعر العربى ، ولكنه تجديد لا يخرج عن إطار الأوزان المعروفة للشعر العربى .

وأما أصحاب الشعر الجديد فإن الخلاف بين معظمهم ، ومن سبقهم ليس

(١) ديوان فوزى المملوك ص ٨٦ ، ٩٦ .

هو في سبك الكلام على تفاعيل ، فهم يقولون بالتفاعيل ، أو معظمهم ، ولكنهم يرتبونها ترتيبا خاصا ، وهذا الترتيب الخاص هو في عدد التفاعيل في كل سطر ؛ لأنهم يكتبون أشعارهم سطورا ولا يكتبونها شطورا .

وهذا الترتيب الخاص يكرر التفعيلة بغير نظام عددي في كل سطر ، فهم يعطون أنفسهم الحق في أن يضعوا من التفعيلات في كل سطر أى عدد يشاؤون ، دون ترتيب معين ، وتكون النتيجة المحتومة لذلك أن يجيء النغم الشعري مضطربا ، وتنتظر الأذن منه مالا يجيء ، ويجيء منه مالا تنتظر .

وإطلاق يد الشاعر الجديد على هذا النحو يدعوه إلى التخليط ، وإلى تضييع الترتيب الموسيقي اللازم الذي به يتم اتساق البيت الشعري ، وبالبيوت يتم اتساق القصيدة كلها .

ولو أنه نظم قصيدته على حسب ترتيب مشاعره فيها مقاطع مقاطع ، ورتب كل مقطع منها الترتيب الذي يرتضيه لنفسه مهما كان نوع هذا الترتيب ، ثم جاء في المقطع الثاني فالتزم ذلك الترتيب الذي اختاره هو لنفسه اختيارا حرا لأوجد لقصيدته كيانا موسيقيا مقبولا^(١) .

ويرى ناقد آخر^(٢) أن الشعر الجديد لم يبلغ الوزن ولا القافية ، لكنه أباح لنفسه . وهذا حق لا مماناة فيه — أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما .

فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ، ثابت للبيت ذي الشطرين ، وذى التفعيلات المتساوية العدد ، والمتوازنة في الشطرين .

وتتراوح محاولة التجديد بين مجرد عدم التزام نظام ثابت في طول السطور ، من احتفاظ بروح القصيدة القديمة ، إلى خروج حقيقى من الإطار القديم^(٣) .

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ٩٠-٩٢ .

(٢) الدكتور عز الدين استاعيل .

(٣) العربى المعاصر ص ٦٥ ، ٦٩ .

وقد راح الشعراء في الشعر الجديد يتحررون من قيود العروض ، ويتجهون إلى وحدة التفعيلة في شعرهم الجديد ، مستخدمين نظام السطر ، متحررين من قيود الوزن حسب نظام الأبحر الشعرية ، لا يلتزمون بعدد التفعيلات في كل سطر ، ولا يأبهون بالتغيرات التي تجوز في الأوزان ، ومثال ذلك ما فعله الشاعر كامل أيوب حيث يقول في أغنية الطائر :

بنشوة درج
قرب شجيرة سخية الأرج
وعلمته أمه أن ينشر الجناح
وأن ييش للصباح
وأن يحب في الرياض والحقول والبطاح
وراء رزقه المتاح
وعلمته أن يغني كل يوم للرياح
حروف كلمة وحيدة غنية

فقد خالف بين الأسطر في عدد التفعيلات ، كما غير بعض التفاعيل ، فقد أتى في السطر الأول بتفعلتين ، ثانيتهما مبتورة ، وكون السطرين الرابع والسادس من تفعلتين ، والثاني والثامن من ثلاث تفاعيل والثالث ، والخامس ، والسابع من أربع تفاعيل .

وكذلك في قصيدته الكأس حيث يقول :

أجل كانت لنا دنيا
فقدناها
بكأس ذات إغراء
شربناها
سيبقى ذكرها سهوا يؤرقنا
ويبقى سرها شوكا
وبعض السر لا يحكى

ويبقى جذخ صندسافه
يوسوس للغدير الضعيل ماجاءت
ولسم يسات
ويعضى المغرب الغابر
ويعضى مغرب آخر
ولا نأتى^(١)

فبعض الأسطر مكون من ثلاث تفاعيل ، وبعضها مكون من تفاعيلتين ،
وبعضها مكون من تفعيلة واحدة من تفاعيل بحر الوافر مفاعلتين .
وكذلك فعل الشاعر فتحي سعيد في قصيدته « الفارس محبوب جميلة » ،
يقول فيها :

عيناها ليست شركا للعشاق
لم يسهد فيها الوجد ولم تتكحل بالأشواق
لم تزخر مثل عيون فتاتي بالأسرار
فالثورة تلمح في العينين
تتوقد مثل هزيم النار
عيناك الحلوة يا حلوه
تقمحم جدران السجن تطل من الكوه
تحكى غنوه
أغنية كفاح وبطولة
والاسم جميله

فقد خالف بين الأسطر في عدد التفاعيل ، كما غير التفاعيل كثيرا .
وكذلك في قصيدته مجذوب ، يقول فيها :
في ذلك المقهى المرصع بالمناضد والأرائك والبشر

(١) دراسات نقدية ص ١٥ ، ٢٣٥ . الطهناك والمدينة السراء ص ٥٠

عبق الدخان الأزرق
ما بين مجذوب ومنجذب وآخر صامت لا ينطق
ملكته أوهام الخذر
فبدا لنا مثل الصنم
وتلفت المجذوب منتفض العروق
وبمحجorie الغائرين تجمعت شتى الصور
في نظرة عمياء يملؤها البكم
وعليه أسمال ثقال

فهذه صورة الشعر الجديد الذى يلتزم نظام السطر مع تغيير عدد التقاعيل في كل سطر .

ومن أمثلة ذلك قول أحمد مخيمر من قصيدة القاهرة في رمضان ، يقول فيها :

في ساعة الغروب
من أعلى مكان
في القاهرة
نظرت حولى للأفق
حيث الشفق
يلقى ظلال نوره على التلال
على النخيل في الحقول والصفاف
على الشراع والطيور الصادحة
السابحة
هناك في الفضاء
مسرعة إلى الغصون
خائفة من ظلمة المساء
تهبط في بطاء على المدينة
حزينة

زاحفة بالصمت والسكينة^(١)

كما فعل ذلك أيضا الشاعر نزار قباني حيث يقول في قصيدته « أنى » :

أمات أبوك
ضلال أنا لا يموت أنى
ففى البيت منه
روائح رب وذكرى نبي
هنا ركنه تلك أشيائه
تفتق عن ألف غصن صبي
جريدته تبغه متكاه
كان أنى بعد لم يذهب^(٢)

فقد تصرف فى التفاعيل على نظام الأسطر ، ولو أعدنا ترتيبها ، ونظامها على نسق الأبحر لوجدنا أنه استخدم نظام التفعيلة فعولن حيث أتى بها فى بعض الأبيات ست مرات ، وفى بعضها الآخر ثمانى مرات ، فاستخدم البحر ومجزؤه معا فى قصيدة واحدة ، وبترتيب خاص به .

وكذلك فى قصيدته « بلقيس » يقول فيها :

شكرا لكم
شكرا لكم
فحييتى قتلت
وصار بوسعكم أن تشيروا كاسا على قبر الشهيدة
وقصيدتى اغتيلت
وهل من أمة فى الأرض - إلا نحن - تفتال القصيدة
بلقيس كانت أجهل الملكات فى تاريخ بابل

(١) "الشعر بين الحسود والتطور" ص ١١٥

(٢) دراسات نقدية ص ١٥ .

بلقيس كانت أطول التخلات في أرض العراق
كانت إذا تمشي ترافقها طواويس وتتبعها أيائل
بلقيس يا وجعي ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل
هل ياترى من بعد شعرك سوف ترتفع السنايل
يا نيسوى الخضراء

يا غجرتي الشقراء
يا أمواج دجلة تلبس في الربيع بساقها أحلى الخلاخل
فاستخدم التدوير ، وبنى بعض الأسطر على تفعيلتين ، وبعضها الآخر على
ست تفاعيل وبعضها على أربع تفاعيل ، وبعضها على خمس تفاعيل ، مستخدما
وزن متفاعلن .

وكذلك الشاعر كمال نشأت حيث يقول في قصيدته أحلام عذراء :

كصغار حمام
تاهت في أفق البرية
كانت أحلامي الوردية
والناس نيام
في ليلة صيف قمرية
وأنا في جلسة شباكي
أرنبو لبعيد الأفلاك
وألون أفراح العرس
وأغمغم يارب رجائي
فتنور بالبهجة نفسي

فقد اتبع نظام السطر مع اختلاف الأسطر في عدد التفعيلات مستخدما وزن
فاعلن مع بعض التغيير ، كما غير أوزان الأضرب .

وكذلك في قصيدته « نامت نهاد » يقول :

نامت نهاد

فألبيت صمت، وأتمناه
خطواتنا رقع صموت،
لا يستبين
وحديثنا همس نخفوت
فعلى الوساد
أملى وأحلامي البعاد

فقد استخدم وزن متفاعلين مع اختلاف الأسطر في عدد التفاعيل ، مع جعل
التفاعيل ما بين متفاعلين بفتح الثاني أو تسكينه ، ومتفاعلان بفتح الثاني أو
تسكينه .

وقد عبرت نازك الملائكة عن طريقة الوزن في الشعر الجديد بقولها : كل ما
سنصنع نحن الآن أن نتلاعب بعدد التفاعيل ، وترتيبها مثل ما فعلت، فنى
قصيدة جدران وظلال تقول فيها :

وهناك في الأعماق شيء جامد
حجزت بلادته المساء عن النهار
شيء رهيب بارد
خلف الستار
يرعى جدار
أواه لو هدم الجدار

فنرى التفاعيل ما بين متفاعلين بفتح الثاني ، أو تسكينه ، ومتفاعلان بفتح
الثاني ، أو تسكينه .

وكذلك قولها في رثاء يوم تافه :

كان يوما تافها شأن غريبا
أن تدق الساعة الكسلى وتحصى لحظاتي
إنه لم يكن يوما من حياتي

إنه كان تحقيقاً رهيباً
لبقايا لعنة الذكرى التي حطمتها
عند قبر الأمل الميت خلف السنوات
خلفه ذاتي

وقولها في قصيدة طريق العودة :

وكنا نسميه دون ارتياب طريق الأمل
فما لشذاه أفل
وفي لحظة عاد يدعي طريق الليل

فالبيت الأول مكون من ست تفعيلات ، والثاني من ثلاث ، والثالث من
خمس^(١) .

وكذلك في قصيدتها ذكريات ، تقول فيها :

لم أكن أحلم لكن كان في عيني شيء
لم أكن أبسم لكن كان في روحي ضوء
لم أكن أبكي لكن كان في نفسي نوء
مر بي تذكاري شيء لا يجد
به من شيء ما له قبل وبعد

فقد بنت بعض الأسطر على أربع تفعيلات ، وبعضها الآخر على ثلاث
تفعيلات مستخدمة وزن فاعلاتن .

وكذلك الساعة فدوى طوقان ، حيث تقول في قصيدة « تاريخ كلمة » :

الحب عند الآخرين جلف وانحصر
معناه في صدر وساق
الحب كان حب صدر حب ساق

(١) الشعر العرفي الناصر ، ١٠٤ .

حب بلا دفاء بلا روح بلا حنان
سمعتها كئير
وعفت زيفها الكئير

فقد استخدمت وزن مستفعلين ، وجعلت الضرب بوزن فعو ، ومستفعلان ،
وفعلول كما خالفت بين السطور في عدد التفاعيل .

وكذلك في قصيدة لحظة ، تقول :

منيتى صمتا هدوءا
هذه اللحظة لا شيء سواها
زهرة قد فتحت بين يدينا
لا ثمار لا جذور
زهرة آنية الروعة فلنمسك بها قبل العبور
يا حبيبي

فقد خالفت بين الأسطر في عدد التفاعيل ، كما جاءت بأكثر من وزن
للأضرب .

كما فعل ذلك أيضا الشاعر صلاح عبد الصبور ، يقول :

يا صاحبي إني حزين
طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهي الصباح
وأق المساء
في غرفتي دلف المساء
والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير
حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم

فقد استخدم نظام الأسطر ، مع تغيير عدد التفعيلات في الأسطر ، واستخدام
أوزان مختلفة في الأضرب ، بتغيير التفعيلة التي اعتمد عليها وهي متفاعلين .

وكذلك في قصيدته « طفل » يقول فيها :

قولي : أمات

جسيه جسي رحنتيه

هذا البريق

مازال ومضى منه يفرش مقلتيه

ثم احترق

ورأيت شيئا من تراب القبر فوق الوجنتين

رباه فوق الصدر فوق الساعدين

والعازف المغلوب نام ومات في الصمت الكبير

نغم أخير

وسألت مات ؟ أجل سأبكيه سنبكيه معا

ووجهت لا الجفن اختلج

ووقفت ثم رجعت في عينيك شيء من وهج

كسي تلمسيه

أو تغمضي عينيه أن تتألمين

هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح

هو فرحتي لا تلمسيه

أسكنته صدرى فنام

فقد استخدم الشاعر نظام السطر ، مع تغيير عدد التفاعيل في كل سطر ،
مع تغيير التفعيلة وهي متفاعلن .

وكذلك قوله :

يا أملا تبسما

يازهرا تروى
ياوشنة على ظمأ
ياطائرا مفردا مرثما
ماحط حتى حوما
قلبي فريد
يغور فيه جرحه المديد
لأنه يا حبي الوحيد
طفل غيب (١)

فقد أتى في بعض الأسطر بتفعيلة واحدة ، وفي بعضها الآخر بتفعيلتين ، وفي بعض الأسطر أتى بثلاث تفاعيل .
وكذلك فعلت سلمى الخضراء ، تقول :

الوجد في عينك نار تضرم
ينوى ويطلب يستبد ويستجيب ويحكم
أما بأعيننا فإن الوجد لغز مبهم
وبحيرة النفس العميقة موطنه
دكاء كالأفران هادئة المياه
أمواجها المتلهفات إلى الحياة
يلعن في صمت ضدى الآهات في أغوارها
فكأن هذى النفس ينبوع الهيام ومدفنه
تؤرق الثمار ولا تطيق وشاية بثارها

فقد خالفت بين السطور في عدد التفعيلات ، كما استخدمت أكثر من وزن في الأضرب حيث جعلته متفاعلين بفتح الثاني وتسكينه ، ومتفاعلا .

وقد جرى أكثر شعراء الجليل على حرفة احتمال الأضرب ذات الأوزان المختلفة في القصيدة الواحدة ، ومن ذلك قول فدوى حنون
(٢) - الشعر بين الحسود والظهور ص ١١٤ ، ١١٨

قفانبك

على أطلال من رحلوا وفاتوها
تنادى من بناها الدار
وتنعى من بناها الدار
وأن القلب منسحقا
وقال القلب ما فعلت
بل الأيام يادار

وأضر بها بأوزان مفاعيل ، مفاعيلن ، مفاعيلان ، مفاعلتن

★ ★ ★

وقد يخرج شعراء الجديد على قواعد الزحافات والعلل ، ومن ذلك قول صلاح
عبد الصبور في مجموعته الناس في بلادى :

غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة السحر
وضحكهم يئز كاللهيب في الحطب
لكنهم بشـر

فالضرب بوزن فعل ، ثم يقول مستخدما صريا بوزن فعول :

الناس في بلادى جارحون كالصقور

★ ★ ★

وقد يستخدم شعراء الجديد أكثر من وزن في القصيدة الواحدة ، ومثال ذلك
قصيدة جذور الريح للشاعر حسب الشيخ جعفر ، ومنها :

يا فتى مرطعام الذكريات
يا فخر بالله خير كيف جاء
طائر الموت على عينيك مشقوب الرداء

وهذه الأبيات مبنية على فاعلاتن من بحر الرمل ، وبعدها أبيات على وزن
مفاعلتن من بحر الوافر وهى :

أشهم شواء لحمى فى عيونك أستلذ النار تأكلنى
وتتركنى
رمادا فى مهب الريح تعصف بى وتنثرنى

وقد يستخدم شعراء الجديد التدوير بطريقة لم تكن معروفة فى الشعر
العمودى ، وذلك بامتداده حتى يشمل القصيدة كلها ، أو يشمل أجزاء كثيرة
منها ، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتا واحدا ، مثال ذلك
قصيدة إطار الصورة المتأثرة لحسب الشيخ جعفر ، يقول فيها :

أتخبر ركننا منعزلا ، مرات تدنو منى خادمة المقهى
وتسامرنى ، فى وجهى يخبو آخر مصباح ، فى المتحف

وقد ابتكر بعض الشعراء تفعيلات جديدة ، تقول نارك الملائكة :

رسمت فى الصمت وجهه كان وجهه زنبق الحديقة
كان غنائى وبعده مولد المتاهات
فى دروب الضحا العميقة
وحبنا كان شرفة الغيم والرياح
والصحو ليل أمطرنا لحظة وراح
عدنا عيوننا بلا حقيقة
صارت ثرياتنا الجراح^(١)

(١) النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد ، ع. ب. ، ص ٤٨ ، ٥٩ ، ٧١ ، ٨٥

ولذلك أصل في شعر المولدين ، يقول أبو نواس مستخدما تفعيلة بوزن
مستفعلاتن ، يلحقها الخن فتصير متفعلاتن :

يا من لحاني على زمانسى
اللهم شافى فلا تلمنى^(١)

ويقول ابن بقل أيضا مستخدما تفعيلة بوزن متفعلاتن :

أنا وأنتا أسوة هذا المهجر
بالصبر بنتا عند انصداع الفجر
وقد رحلتا غنسى الجوى فى صدرى^(٢)

على أن بعض أصحاب الجديد قد قالوا بالتفعيلات المختلفة ، أى أن القصيدة
عندهم لا تبني على تفعيلة واحدة ، ولا على تفعيلتين تتكرران ، ولكنها تبني على
أى عدد يشاؤون من التفعيلات التى تجبى ، كلما أردوا ، فلا ضابط ، ولا رابط .

وهذا خلط ونشاز لا ترتاح إليه أذن ، ولا يرضى به ذوق . وفى رأى الذين قالوا
باختلاف عدد التفاعيل فى كل سطر موسيقى أن ذلك قد فتح الباب أمام
الشعر المسرحى والشعر القصصى .

ونرد عليهم بأن الشعر المسرحى قد نظم على طريقة الخليل عند شوقى فى
مسرحيات مصرع كليوباترا ، ومجنون ليل ، وعلى بك الكبير ، وقمبيز ، وعند
عزيز أباظة فى مسرحياته الشعرية قيس ولبنى ، والعباسة ، والناصر ، وغروب
الأندلس ، وكان طبيعيا أن تتغير الأوزان والقوافى على حسب المشاهد ، والمواقف ،
والشخصيات ، ويبقى الكيان الموسيقى للكلام ملحوظا متأثرا به على رغم هذا
التغير فى الوزن والقافية . أما الشعر القصصى فقد امتلأت به دواوين شعرائنا
المحدثين ، ووجد فى الشعر العربى القديم بصورة تكاد تكون كاملة ، كبعض
أشعار عمر بن أبى ربيعة ، وأبرز مثال لذلك قصيدته الطويلة القصصية التى يقول
فى مطلعها :

(١) تاريخ الأدب العربى ، العصر العباسى الأول ، دكتور شوق ضيف ، ص ١٩١

(٢) دابر الطرار ، ١ ، ساء الملك ص ٣٢

أمن آل نعم أنت عاد فمبكر غداة غد أم رائح فمبكر^(١)

وبد ظهرت محاولات كثيرة في الشعر الجديد لتنوع التفعيلة في السطر الواحد ، وقد كان وزن البحر السريع هو الوزن الذي ظهر في مناقشة هذه القضية ، وهو يتكون من مستفعلين مستفعلين مفعولات^(٢) وتتحوّل التفعيلة الأخيرة إلى فاعلن ، وقد ذهبت الشاعرة نازك الملائكة إلى ضرورة تكرار فاعلن في نهاية كل سطر شعري ، مع ترك الحرية للشاعر لأن يستخدم المدد الذي يراه من مستفعلين في السطر نفسه^(٣).

والشاعر هنا يشد الحرية لنفسه في تنوع التفعيلة في السطر الواحد ، وأنا أرى أنه — حتى في هذه المحاولة — إنما يلتزم تقاعيل معينة ، فلماذا لا يلتزم نظام هذه التفاعيل في الأبحر المعروفة .

وقد حاول الشاعر بدر شاكر السياب أن يستغل البحور المتنوعة التفعيلات في الإطار الجديد للقصيدة بطريقتين :

الطريقة الأولى في بحر الخفيف ووزنه فاعلاتن مستفعلين لن فاعلاتن ، فإنه إذا استقلت فاعلاتن في سطر بكامله ، فإنه يكون من الممكن مضاعفة مستفعلين نفس العدد في السطر الذي يليه ، ثم نعود مرة أخرى إلى فاعلاتن في السطر الثالث ، كما فعل في قصيدته : شلا شيل ابنة الجلبى ، يقول فيها :

تلك أمي وإن جئتها كسيحا
لأثما أزهارها والماء فيها والترابا
ونافضا بمقلتي أعشاشها والغابا
تلك اطيّار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا
أو ينشرون في بوب الجناحين كزهر يفتح الأفونا
ها هنا عند الضحى كان اللقاء

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ٩٢ ، ٩٣ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ، ص ٦٢ ، الشعر العرب المعاصر ص ٨٧ .

وكانت الشمس على شفافها تكسر الأطيافا

فالسطر الأول يمثل شطرا من بحر الخفيف ، والسطر الثاني كله فاعلاتن ،
والثالث مستفع لن ، والرابع فاعلاتن ، والسطر الخامس كالأول والسادس
كالثاني ، والسابع كالثالث .

أما الطريقة الثانية فقد استخدم فيها بحر الطويل ، وكان يكتفى في بعض
الأسطر بنفس زنة الشطر ، يقول في قصيدة :

تنامين أنت الآن والليل مقمر
أغانيه أنسام وراعيه مزهر
وفي عالم الأحلام من كل دوحة
تلقاك معبر

فالسطور الأولى تمثل ثلاث شطرات كاملة من بحر الطويل ، أما السطر الرابع
فيمثل النصف الأخير من السطر فعولن مفاعلن^(١) .

★ ★ ★

وأنا أرى أن هاتين التجريبتين إنما تعتمدان على أوزان معينة من البحور المعروفة ،
وأكرر لماذا لا نلتزم نظام هذه البحور ؟

كما أرى أنها محاولات لتغيير نظام الوزن المعروف ، ولو أطلقنا هذا المجال أمام
الشعراء لأفسدنا كثيرا من جمال أوزان الشعر العربي .

يقول أحد النقاد^(٢) :

وكل من يتتبع أشكال التجديد والتطور في موسيقى شعرنا المعاصر يستطيع في
يسر أن يحدد ثلاث مراحل أساسية :

(١) الشعر العربي المعاصر ص ٩١-٩٤

(٢) شو الدكتور عر الدين اسماعيل

المرحلة الأولى هي مرحلة البيت الشعري ذى الشطرين المتوازيين عروضيا .

والمرحلة الثانية هي المرحلة التى فتت فيها البنية العروضية للبيت ، واكتفى منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هي التفعيلة ، تقوم وحدها فى السطر ، أو تتكرر فى عدد غير منضبط فى بقية السطور ، وهذه المرحلة هي مرحلة السطر الشعري .

أما المرحلة الثالثة فمرحلة متطورة عن المرحلة السابقة ، ويمكن تسميتها بمرحلة الجملة الشعرية .

ولنضرب مثلا للجملة الشعرية من شعر خليل حاوى من قصيدة عند البصرة :

هيات لم يختمر الصمت
ويعطى ثمرات
جزرا تهزج عبر الصحو والسكون
وربما انشقى ضمير الصمت
عن شمس بلا ضوء
وهى أنجم محمرة يغزها الجنون

فالأسطر الثلاثة الأولى جملة تنتهى بكلمة السكون ، والأسطر الثلاثة الأخيرة جملة تنتهى بكلمة الجنون ، لكن الجملة الأولى تتكون من ثمانى تفعيلات من بحر الرجز مستفعلين ، والجملة الثانية تتكون من تسع تفعيلات^(١) . وأقول : لماذا لا نلتزم نظام الأبحر المعروفة ؟ خاصة وأن الشاعر التزم التفاعيل ، لكنه لم يلتزم عددها فى كل بيت شعري .

وهذا النظام لا يختلف كثيرا عن نظام السطر ، ولكننا نحاول أن نجد له تبريرا يدفع به إلى قريب من نظام الوزن التسميع فى الشعر العربي .

(١) الشعر العربى المعاصر ٧٤ ، ٧٩

وفي ختام هذا الموضوع أقول : قال العقاد . إن التسهيل المطلوب لفن من الفنون ينبغي أن ينتهي عند بقاء الفن فنا مقرر القواعد والمقاييس ، فمهما يكن من تيسير الأوزان بالتنويع ، والتوفيق فلا ماص في النهاية من التفرقة بينها وبين الكلام المرسل في سهولة الأداء ، وإنما المطلوب أن تكون فنا سهلا ، وليس المطلوب مجرد السهولة التي تخرجها من عداد الفنون ، ولا سبيل إلى الاستغناء عن القواعد في عمل له صفة فنية ، ولا ضرر من الاستغناء عن القيود التي تعوق حرية الفن ، ولا يتوقف عليها قوامه الذي يسلكه في عداد الفنون^(١) .

فالأوزان قواعد وليست قيودا ، والشعر لا ينبغي أبدا أن يهمل القواعد ، فهي التي تحدد له طريقه الصحيح ، وترسم له منهجه القويم ، أما القيود فهي تكبح وتكبل ، ونحن نريد للشعر الانطلاق والسمو ، فلا بأس بالقواعد ، أما القيود فلا نوافق عليها .

وأقول أيضا : متى كانت الأوزان قيودا ، وعلى من ؟

إننا لو سرنا وراء كل من يحيف على الأوزان ، ومن يفسد نظام الوزن في الشعر العربي ، فسوف نضيع الشعر .

فأولى هؤلاء أن يعبروا عما يريدون التعبير عنه في نثر فني ، وأن يتركوا مجال الشعر للمبرزين فيه ، فهم أولى بالسبق في ميدانه . ولا بأس أن يكون النثر مجالا للبراعة ، والفصاحة كالشعر ، فليس كل أديب شاعرا .

(١) اللغة الشاعرة ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ .

الفصل الثانى

التجديد فى القافية

عرف العرب في الجاهلية القافية بالفطرة ، وساروا على متوالها بالسليقة ، وقد اختص الشعر العربي بالقافية والوزن ، ويرجع العقاد ذلك إلى فن الحداء الذي هو غناء مفرد موقع على نغمة ثابتة وهي حركة الجمل ، ولابد للغناء المفرد من القافية ؛ لأنها هي التي تنبه السامع إلى المقاطع والنهايات .

ثم يقول : فالأهم التي يتفرد فيها الشاعر بالإنشاد تظهر القافية في شعرها ؛ لأن السامعين يحتاجون إلى الشعور بمواضع الوقوف ، والترديد ، وإنما تنشأ الحاجة إلى القافية ، أو وقفة تشبه القافية عند تفاوت السطور ، وانقسام القوم إلى منشدين ، ومستمعين^(١) .

ويؤكد لنا حقيقة أن العرب في الجاهلية قد عرفوا القافية بالفطرة أن النقد الجاهلي قد رفض عيباً وقع في القافية في شعر النابغة الذبياني الذي اختاره الجاهليون ناقداً لشعرائهم في عكاظ ، فقد روى أن النابغة حين أنشد قصيدته التي مطلعها :

أمن آل مية رائح أو مفند
عجلان ذا زاد وغير مزود
وفيها :

زعم البوارح أن رحلتنا غدا
وبذاك خبرنا الغداف الأسود^(٢)

حين سمع أهل المدينة منه ذلك عابوه عليه ، وأسمعوه غناء في هذين البيتين ، على لسان مغنية ، غنت أمامه بهذا الشعر المعيب ، ليلقتوا الشاعر إلى الإقواء ، وحينئذ فطن الشاعر ، ولم يعد إلى الإقواء بعد ذلك^(٣) . وغير هذا الشطر وقال : وبذاك تنعاب الغراب الأسود ، وكان النابغة يقول :

دخلت يثرب وفي شعري شيء ، وخرجت وأنا أشعر الناس^(٤) .

(١) اللغة الشاعرة ص ٣٠ ، ١٤٤ .

(٢) الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ص ٣٦ .

(٣) معالم النقد الأدبي ، دكتور عبد الرحمن عثمان ٩٩/١ .

(٤) الموشح ص ٣٨-٤٠ ، القافية في العروض والأدب ص ٦ .

وحدث ذلك أيضا من بشر بن أبى خازم فقد قال له سودة أخوه : إنك
تقوى ، فقال له : وما الإقواء ، فأنشده بيتيه :

ألم تر أن طول الدهر يسلى وينسى مثل ما نسيت جذام
وكانوا قومنا فيفوا علينا فسقناهم إلى البلد الشامي

فقطن بشر فلم يعد ، ولذلك قال أبو عمرو بن العلاء : فحلان من الشعراء
كانا يقويان : النابغة ، وبشر بن أبى خازم^(١).

كما فطنوا إلى خلل ثان سموه الإكفاء ، وإلى خلل ثالث سموه السناد ، وإلى
خلل رابع سموه التحريد^(٢).

وإذا كان النقاد قد عابوا ما وقع في القافية من اضطراب فإن ذلك يدل على
أن هناك خطأ واضحا يوافق الصواب من سلكه ، أما من يذم أو يبعد عن
هذا الخط بغير قصد فإنما يقع في موضع العيب ، ولا يستطيع أن يكون بمنأى
عن نقد النقاد ، وهذا دليل على أن الشعر الجاهلي كان بعيدا عن هذه العيوب ،
وأن العرب كانوا على معرفة بحدود القافية بغير حاجة إلى تسمية مصطلحاتها .

* * *

وإذا ما تتبعنا مسيرة الشعر العربي وجدنا بعض الشعراء لم يلتزموا وحدة
القافية ، ولعل الذى هيا للشعراء تنوع القافية نوع غريب من الشعر يسمونه
القواديس تشبها بقواديس الساقية ، لارتفاع بعض قوافيه في جهة ، وانخفاضها
في الجهة الأخرى ، فأول من جاء به طلحة بن عبيد الله العوني في قوله من
قصيدة مشهورة طويلة :

كم للدمى الأبيكار بال نجتين من منازل
بمهجتي للوجد من تذكاريها منازل

(١) الموشح ص ٥٩ ، الشعر والشعراء ص ٢٧٠ . ١ - به في العروض والأدب ص

(٢) القوافي ٤٣ ، ٥٥ ، ٦٨

معاهد رعيها مشعجر الهواطل
لما نأى ساكنها فأدمعى هواطل

وهو مربوع الرجز ، وقد تعتمد فيه الإقواء ، وأوطأ في أكثره قصدا كما فعل في البيتين الأولين .

— ومن الشعر جنس كله مصرع إلا أنه يختلف الأنواع : فمن ذلك الشعر المسط ، وهو أن يتدىء الشاعر بيت مصرع ، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته ، ثم يعيد فيها واحدا من جنس ما ابتدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة ، مثال ذلك قول امرئ القيس :

توهمت من هند معالم أطلال عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مرايح من هند خلعت ومصايف يصيح بمغناها صدى وعواصف
وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخر الدهر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطال (١)

وهكذا يأتي بأربعة أقسمة على أى قافية شاء ، ثم يكرر قسيما على قافية اللام ، يقول ابن رشيق : وقيل إنها منحولة .

— وهناك من نسب التسميط لامرئ القيس في أبيات أخرى يقول فيها :

يا صبحنا عرجوا تقف بكم أسج
مهريـة دلج في سيرها معج
طالت بها الرجل

فعرجوا كلهم والهم يشغلهم
والعيش تحملهم ليست تعللهم
وعاجت الرمل

يا قوم إن الهوى إذا أصاب النفسى
في القلب ثم ارتقى فهد بعض القوى
فقد هوى الرجل

(١) المدة ح ١ ص ١٧٨ ، ١٧٩

وإن كان أبو العلاء المعري يكذب ذلك ، وبحسبه لبعض شعراء الإسلام محتجا بأن ذلك الوزن من الرجز ، والرجز من أضعف الشعر ، وهذا الوزن من أضعف الرجز ، فلا تصح نسبته إلى امرئ القيس (١) .

— وربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسمة مثل قول أحدهم :

خيال هاج لي شجنا فبت مكابدا حزنا
عميد القلب مرتها بذكر اللهو والطرب
سبتي ظية عطيل كأن رضاها عسل
ينوء بخصرها كفل ثقل روادف الحقب

وربما جاءوا بأوله أبياتا خمسة على شرطهم في الأقسمة — وهو المتعارف — أو أربعة ، ثم يأتون بعد ذلك بأربعة أقسمة ، كقول خالد القناس :

لقد نكرت عيني منازل جيران كأسطار رق ناهج خلق فاني
توهمتها من بعد عشرين حجة فما أستبين الدار إلا بعرفان
فقلت لها حيث يادار جيري أبنى لنا أنى تبدد إخواني
وأى بلاد بعد ربعك حالفوا فإن فؤادي عند ظية جيرياني

فجاء بأربعة أبيات ، ثم قال بعدها :

وما نطقب واستعجمت حين كلمت وما رجعت قولاً وما إن ترممرت
وكان شفائي عندها لو تكلمت إلى ولو كانت أشارت وسلمت
ولكنها ضنت على بتيان

— والقافية التي تكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة ، واشتقاقه من المسمط ، وهو أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة ، أو خرزة ما ، ثم تنظم كما سلك منها على حدته باللؤلؤ يسيرا ، ثم تجمع السلوك كلها في ربرجدة ، أو

(١) رسالة الغفران ص ٣١٨ ، ٣٢٠ .

شبهها ، أو نحو ذلك ، ثم تنظم أيضا كل سلك على حدثه ، وتصنع به كما صنعت أولا إلى أن يتم السسط .

وقال أبو القاسم الزجاجي : إنما سمي بهذا الاسم تشبيها بسسط اللؤلؤ ، وهو سلكه الذي يضمه ، ويجمعه مع تفرق حبه ، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافي متعقبا بقافية تضمه ، وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه القصيدة صار كأنه سسط مؤلف من أشياء متفرقة (١) .

— ونوع آخر يسمى خمسا ، وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك إلى أن يفرغ من القصيدة ، أو أن يؤتى بالقسم الخامس بقافية مخالفة للأربعة قبله ، ثم يتحد القسم الخامس في كل مجموعة في القافية ، كقول الشاعر :

ورقيب يردد اللحظ ردا ليس يرضى سوى ازديادى بعدا
ساحر الطرف مذجنى الورد خدا إن يوما لناظري قد تبدى
فتملئ من حسنه تكحيفا

وتصدى من فحشه في استباق يمنع اللحظ من جنى واعتاق —
أيأس العين من لحاظ اعتاق قال جفنى لصنوه لا تلاقي
إن بينى وبين لقياك ميلا (٢)

— وثمت خمسة تنسب لأبي نواس يقول فيها :

ما روض ربحانكم الزاهر وما شذى نشركم العاطر
وحق وجدى والهوى قاهر مذغبتمو لم يبق لي ناظر
والقلب لاسال ولا صابر
قالت ألا لا تلجن دارنا وكابد الأشواق من أجلنا

(١) العمدة ج ١ ، ص ١٧٨ ، ١٨٠ .

(٢) أمدي سبل ص ١٥٤ ، ١٥٥ .

واصبر على مر الجفا والضنى ولا تمرن على بيتــــا
إن أبانا رجل غائر^(١)

وإن كانت نسبة هذه المزدوجة لأبي نواس مكذوبة ، أو مشكوكا فيها ، وقد
أنشد الدميرى لأبي نواس خمسا ختمه بهذا الدور :

يا ليلة قضيتها حلوه مرتشفا من ريقها قهوه
تسكر من قد يتغى سكره ظنتها من طيبها لحظة
ياليت كان لها آخر^(٢)

وثم خمسة لأبي على تميم بن معد يقول فيها :

إذا لم يظهر الحب ولم ينتك الصب
ويفتى سره القلب فجملة ما ادعى كذب
فبح أيها الكاتم
وأحور ساحر الطرف يفوق جوامع الوصف
مليح الدل والظرف جنت ألاحظه حنفي
فمن يعدى على الظالم
يعنفنى على حبى ويهجرنى بلا ذنب
كأنى لست بالصب لقهوة ريقه العنذب
أما فى الحب من راحم^(٣)

— ويرى يوهان فك أن القرن الثانى الهجرى ربما شهد نشأة الدوبيت

الرباعى الذى تتحد مصاريعه فى القافية ماعدا المصراع الثالث ، ويقول إن هذا

(١) اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ص ٥٧٦ .

(٢) تاريخ الأدب العربى — العصر العباسى الأول — دكتور شوقى ضيف نقلا عن حياة الحيوان الكبرى
للدميرى ٩٦/١ .

(٣) تاريخ الأدب العربى فى العصر العباسى الثانى — دكتور ابراهيم أبو الحسنه ص ٢٣٥ .

القالب يقرون بشار بن برد ، إذ روى أنه قال هذا الرباعي الخال فيما يظهر من الإعراب في أواخره :

رباب ربة البيت تصب الخل في الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

— ونسب إلى بشار في هجاء خياط أفند ثوبا له رباعية يقول فيها :

خاط لي عمرو قبا ليت عينيه موا
قلت بيتا ليس يدري أمدح أم هجـا^(١)

— وتكثر الرباعيات في ديوان أبي نواس ، وخاصة في الخمريات والغزل ، ومن أمثلتها الطريقة قوله :

أدر الكأس وأعجل من حبس واسقنا ملاح نجم في الفلـس
قهوة كرخية مشمولة تنفض الوحشة عنا بالأنس^(٢)

وهذا ما نسميه ابن خلدون « الملعبة » من عروض أهل البلد مثل :

أبكافى بشاطيء النهر نوح الحمام على الفصن في البستان قريب الصباح
وكف السحر يحو مداد الظلام وماء الندى يجري بثغر الأقاح^(٣)

— ومن كان يكثر منها — فيما يظهر — أبو العتاهية سواء في الغزل أو في الزهد ، من مثل قوله :

الموت بين الخلق مشترك لا سوقة يقى ولا ملك
ماضر أصحاب القليل وما أغنى عن الأملـك ماملـكوا

— ومن أمثلة المشمط المربع خمرة لأبي نواس تنوالى على هذا النمط :

(١) اتحاكات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص ٥٧٧ .

(٢) نصير في الشعر ونقده . دكتور شوقي ضيف ص ٤٠ .

(٣) مقدمة ابن خلدون ص ٥٩٩ — ٦٠٢ .

يامن لحافى على رمافى
اللهو شافى فلا تلمنى (١)

— وكذلك قول ابن وكيع التيسى :

جار عليه حاكم الغرام فدى أن يدرك بالأوهام
فلو أتاه طارق الحماس لم يره من شدة السقام
له اهتزاز وارتياح وطرب لوجه من أورثه طول الكرب
فهل سمعتم فى أحاديث العجب بمن مناه قرب من منه العطب
والهفتى من خده الأسيل إذا انجلي عن صفحتى صقيل
واحرنى من طرفه الكحيل من منصفى منه ومن مدبلى (٢)

— يقول ابن رشيق : وأكثروا من هذا الفن حتى أتوا به مصراعين مصراعين فقط ، وهو المزدوج إلا أن وزنه كله واحد ، وإن اختلفت القوافى كذات الأمثال ، وذات الحلل ، يقول أبو العتاهية فى ذات الأمثال ، وله فيها ثلاثة آلاف مثل :

حسبك فيما تبغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رجا وخافا
هى المقادير فلمنى أو فدر إن كنت أخطأت فما أخطا القدر
لكل مايؤذى وإن قل ألم ما أطول الليل على من لم ينم
ما انتفع المرء بمثل عقله وخير ذخر المرء حسن عمله
من جعل التمام عيناه ليكا مبلغك الشر كباغيه لئلا
ما عيش من آفته بقاءه نفص عيشا كله فناؤه
ما زالت الدنيا لنا دار أذى ممزوجة الصفو بأنواع القذى (١)

(١) تاريخ الأدب العربى، فى العصر العباسى الأول — دكتور شوق ضيف ص ١٩٨ — ١٩٩ .

(٢) تاريخ الأدب العربى فى العصر العباسى الثانى — دكتور ابراهيم أبو الحشب ص ٢٢٧ .

(٣) الأدب العربى وتاريخه جزء ثان . محمود مصطفى ص ٣٨١ ، ٣٨٢ .

— ومن ذلك مزدوجة التنيسى بعد ذلك وهى طويلة تصل إلى ثلاثمائة بيت
أولها :

ياسائلى عن أطيب الدهور وقعت فى ذلك على الحبير
سألتنى أى الزمان أحلى وأيه بالقصف عندى أولى
عندى فى وصف الفصول الأربعة مقالة تغنى اللبيب مقنعة (١)

— وقد جاءوا بالتلبية على قواف مختلفة ، كما رووا فى تلبية بكر بن وائل من
قبيل المزدوج :

لبيك حقاً حقاً تعبدنا وصدقنا
جنتاك للنصاحه لم نأت للرقاحة (٢)

— ومن ذلك مزدوجة أنى نواس :

يا راقدا الليل احذر من الويل
لا تأمن الدهورا إن له غدرا
الدهر ذو صرف يرميك بالحتف
يا نفس يانفسى لقد مضى أمس
لا بد من بين بين الفريقيين
لا تطل النوما إن له يوما
للدهر تقلب فيه أعاجيب
من غاله الحين لم تره العين

رواها الأصفهاني ، وروى أن أبا العتاهية قد عارض هذه المزدوجة التى
كتبها أبو نواس فى الزهد بمزدوجة أخرى قال فيها :

إننا لفسى اغترار بالليل والنهار
حتى متى التواني ونحن فى التفانى

(١) تاريخ الأدب العربى فى العصر العباسى الثانى — دكتور ابراهيم أبو الخشب ص ٢٢٧ .

(٢) رسالة النفران ص ٥٣٦ .

ما أوضح السيلا وأسرع الرحلا
أما ترى العيون ما تصنع المنون
أين الذين كانوا أفهام الزمان
رأيت كل يوم فيه هلاك قوم

— ومن أوائل الذين كتبوا في هذا الضرب الجديد من القوافي الفزارى في
نظمه التعليمى لعلم الفلك ، وهو من قبيل المزدوج الذى تتألف أدواره من
ثلاثة أبيات متحدة القافية على بحر الرجز ، أولها :

الحمد لله العلى الأعظم ذى الفضل والمجد الكبير الأكرم
الواحد الفرد الجواد النعم

الخالق السبع العلى طباقا - والشمس مجلو ضوءها الإغساقا
والبدر يملأ نوره الآفاقا

والفلك الدائر فى المسير لأعظم الخطب من الأمور
يسير فى بحر من البحور

فيه النجوم كلها عوامل منها مقيم دهره وزايل
قطالع منها ومنها آفل

— وذكر صاحب الأغاني قطعة من المزدوج للوليد بن يزيد كان قد جعلها
خطبة من خطب الجمعة :

الحمد لله ولى الحمد أحده فى يسرنا والجهه
وهو الذى فى الكرب أستعين - وهو الذى ليس له قرين

وإذا ضحت نسبة هذه المزدوجة لكان الوليد من أقدم الشعراء الذين كتبوا
هذا النوع من القوافي (١) .

(١) اثباتات الشعر العرفى فى القرن الثانى الهجرى ص ٧٦ ، ٧٧ ، ٣٨٤ ، ٣٦٩ د

وهو يقول فيها :

أشهد في الدنيا وما سواها أن لا إله غيره إلها
ما إن له في غيره شريك قد خضعت لملكه الملوك
أشهد أن الدين دين أحمد فليس من خالفه بهتدى
— ولكن الدماميني له رأى آخر ، فقد أورد شعرا من قبيل المزدوج لامرأة
من جديس تقول فيه :

لا أحد أذل من جديس أهكذا يفعل بالعروس
يرضى بها بالقومى حر أهلى وقد أعطى وسقى المهر
لخوضه بحر الردى بنفسه خير من أن يفعل ذا بعرضه (١)
— وروى النهشلى أن جريرا سمع امرأة من كندة تساب امرأة من بنى كليب
وإذا هي تقول :

أتعسدين معسرضا بأوس والخطفى بأشعث بن قيس
ماذاك بالعدل ولا بالكيس

— وروى أيضا أن امرأة من كندة سابت امرأة من بنى الهجيم ، فأقبلت
الكندية على الناس فقالت :

تسبنى اليوم رجال ضبه يالك من عبد يسب ربه (٢)

— ويقول ابن رشيقي : ولا يكون أقل من مصراعين ، وأنشد الزجاجي
وزنا مشطرا يحير الفصول لا أشك أنه مولد محدث ، وهو :

سقى طللا بحزوى هزيم الودق أحوى
عهدنا فيه أروى زمانا ثم أقوى
وأروى لا كنود ولا فيها صدود

(١) العيون الغامرة ص ١٨٧ .

(٢) المنع و صنعة الشعر ص ٢٠١ .

لها طرف صيود ومبتسم برود
لئن شط المزار بها ونأت ديار
فقلبي مستطار وليس له قرار
ستدنيها ذمول جلفعة ذلول
إذا عرضت هجول تقصر مايطول

— وأنا أرى أنه من المربعات التي استحدثها المولدون ، وربما كانت هـ
المربعات أصلا للخمسات بالتزام قافية واحدة لكل بيتين ، ثم استحدث ير
ذلك التزام روى واحد للقسم الخامس في كل مقطوعة ، فيصير الشعر
خمسا ، وأنشد الجوهري لبعض المحدثين :

أشاكك طيف مامه بمكة أم حمام

— يقول ابن رشيق : ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا من الخمسات
والمسمطات ، لأنها دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه ، وضيق عطنه مانح
امراً القيس في القصيدة التي نسبت إليه ، وما أصححها له ، وبشار بن برد فقد
كان يصنع الخمسات ، والمزدوجات عبثا واستهانة بالشعر ، وبشر بن المعتم
فقد أنشد الجاحظ له أول مزدوجة ، وصنع ابن المعتز قصيدة في ذم الصبوح
وقصيدة في سيرة المعتضد ركب فيها هذا الطريق ، وهذا الجنس موقوف على
ابن وكيع ، والأمير نعيم بن المعز (١) .

— وقد روى ابن قتيبة لأبي العتاهية شعرا أهل فيه القافية يقول فيه :

للمنون دائرات يدرن صرفها
هن ينتقينها واحدا فواحدا (٢)

— وقد ذكر ابن رشيق مقطوعة لأبي نواس بلا قافية ، أو على النظام الدو
عرف حديثا بالشعر المرسل ، يقول فيها :

(١) العمدة ج ١ ، ص ١٨٠ ، ١٨٢ .

(٢) تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول — دكتور شوقي عيب ص ١٩٦ .

ولقد قلت للمليحة قولي
من بعيد لمن يحبك إشارة قبلية
فأشارت بمعصم ثم قالت
من بعيد خلاف قولي إشارة لالا
فتغنيت ساعة ثم إني
قلت للبغل عند ذلك إشارة امش (١)

— وقد خرج رزين العروض على القافية في قوله :

قربوا جهالم للرحيل غدوة أحبتك الأقربون
خلفوك ثم مضوا مدلين منفردا بهمك ما ودعوك-

— وأنشد القاضي أبو بكر الباقلاني في كتابه إعجاز القرآن قول بعضهم :

رب أخ كنت به مغتبطا أشد كفى بعري صحته
تمسكا منى بالود ولا أحسبه يزهد في ذى أمل (٢)
تمسكا منى بالود ولا أحسبه يغير العهد ولا
يحول عنده أبدا قناب فيه أملى (٣)

— ومثال آخر يذكره المرزباني :

قما ليث غريف ذو أظافير وأقدام
كحبي إذ تلاقوا ووجوه القوم أقران
وأنت الطاعن النجلاء منها مزبد آن
وبالكف حسام صارم أبيض خدام
وقد ترحل بالركب وما نحن بصحبان (٤)

(١) انجاءات الشعر في القرن الثاني الهجري ص ٥٨١ .

(٢) الأدب العربي وتاريخه جزء ثان ص ٣٨١ .

(٣) دراسة نظرية تطبيقية ص ٩٨ .

(٤) الموشع ص ١٣ — ١٥ .

موسيقى الشعر عند شعراء أبولو ص ١٨٩ .

— ورأى بعض النقاد أن الموشحات تعد ثورة على وحدة القافية ، إذ هي تتألف من أفعال وأبيات ، والأفعال يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها في الوزن والقافية وعدد الأجزاء ، أما الأبيات فيلزم في كل بيت منها أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح في الوزن وعدد الأجزاء لا في القوافي ، ولذا نرى قافية كل بيت مختلفة عن قافية القفل ، كما أنها تختلف عن قوافي الأبيات الأخرى (١) ، ولنضرب مثالا لذلك بموشح عبادة بن ماء السماء ، حيث جاء باللام رويا للقفل إذ يقول :

من ولي في أمة أمرا ولم يعدل
يعزل إلحاظ الرشأ الأكحل

ثم أتى بيت رويه الفاء إذ يقول :

جرت في حكمك في قتلى يامسرف
فانصف فواجب أن ينصف المنصف
وارأف فإن هذا الشوق لا يرأف

ثم عاد إلى القفل مرة ثانية :

علل قلبي بذاك البارد السلسل
ينجلي ما بقوادى من جوى مشعل

ثم جاء بيت رويه النون :

إنما تبرز كى توقد نار الفتن
صنما مصورا في كل شيء حسن
إن رمى لم يخط من دون القلوب الجنين

ثم عاد إلى القفل :

(١) دار الطراز لابن سناء الملك ص ٣٠ — ٦٣ .

كيف لي تخلص من سهمك المرسل
فصل واستبقني حيا ولا تقتل

ثم جاء بيت رويه الباء :

ياسني الشمس ويا أبي من الكوكب
يامني النفس وياسؤلي ويا مطلبني
ها أنا حل بأعدائك ما حل لي

ثم عاد إلى القفل :

عذلي من ألم الحجران في منزل
والخلي في الحب لا يسأل عمن يلى

ثم أتى بيت رويه الياء

أنت قد صيرت بالحسن من الرشد غي
فاتسد في طرفي حبك ذنبا على
فاتسد وإن تشا قتلي شيئا فشي

ثم عاد إلى القفل .

اجل ووالني منك يد المفضل
فهى لي من حسنات الزمن المقبل

ثم أتى بيت رويه الكاف :

ما اغتذى طرفي إلا بسني ناظريك
وكذا في الحب ما لي ليس يخفى عليك
وكذا أنشد والقلب رهين لديك

ثم عاد إلى القفل :

يا على سللت جفنيك على مقتل
فابق لي قلبي وجد بالفضل ياموئلي (١)

وقد يسمى القفل لازمة إذا كان القفل بيتين صدرهما قافية متحدة
وعجزاهما قافية أخرى متحدة مثل قول ابن زمرك إذ يقول في القفل :

بالله يا قامة القضيـب ونجـل الشمس والقمر
من ملك الحسن في القلوب وأيد اللحظ بالحرور
ثم يقول في البيت :

من لم يكن طبعه رقيقا لم يذر ما لذة الصبـا
فرب حر غدا رقيقا تملكه نفحة الصبـا
نشوان لم يشرب الرحيقا لكن إلى الحسن قد صبا
ثم يعود إلى القفل بقوله :

فعذب القلب بالوجيب ونعم العين بالنظر
ومات والدمع في صبيب يقدح في تلبسه الشر (٢)

— والموشح التام يتألف من ستة أفعال متحدة القافية ، وخمسة أبيات مختلفة
القوافي ، والأقرب يتألف من خمسة أفعال متحدة القافية ، وخمسة أبيات مختلفة
القوافي ، كما أن قوافي الأبيات مختلفة عن قافية الأفعال .

وأنا أرى أن الموشحات لم تتحلل من نظام القافية ، وإنما استخدمت لـ
بلون من ألوان النظام .

(١) في الأدب الأندلسي ، دكتور حودت الركابي ص ٣٠٥ ، ٣١٠ .
فوات الوفيات للكتبي ج ١ / ص ٢٠٠ .

(٢) في الأدب الأندلسي ص ٢٩٧ ، ٢٩٨ .
الغذاري المائسات في الأرحال والموشحات ص ٩٤ .

— ويقول أحد النقاد : إن تنوع القافية قديم قدم الشعر الجاهلي الذي نقرأ فيه مثل هذه الأبيات التي لم يعبا صاحبها بالقافية الموحدة ، ولكنه نوعها :

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك بملك يدي إن الكفاء قليل
رأى من رفيقه جفاء وغلظة إذا قام يتاع القلوص ذميم
فقال أقلا واتركا الرجل إننى بمهلكة والعاقبات تدور
فيناه يشرى رحله قال قائل لمن نجل ربحو الملاط نجيب (١)

وكان من الطبيعي أن يحاول الشعراء على مدى العصور أن يتحللوا من ذلك الإطار الملزم الذي يمثل في القافية التي تلتزم في القصيدة كلها .

غير أن هذه المحاولات — على رغم كثرتها ، وتنوعها — لم تكن تضرب في الصميم ، فلم يكن التغيير الذي تحدثه تغييرا جوهريا في التشكيل الصوتي للقصيدة ، بل كان تغييرا جزئيا ، وسطحيا .

أما المحدثون فقد وقفوا عند المحاولات التشكيلية القديمة فقلدوها ، وأضافوا إليها مزيدا من الأشكال الهندسية الجديدة التي وفقوا إليها .

وأغلب المحاولات التي حاولت التجديد في الإطار الموسيقي للقصيدة العربية ، وتشكيل هذا الإطار تشكيلا فنيا ، تكاد لا تخرج في منهاها عن هذه المحاولة المبكرة للموشحة التي تروى لابن المعتز ، والتي يقول فيها :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همت في غرتسه
ويشرب الراح من راحته
كلما قد فاق من سكرته

جذب الزق إليه واتكا وسقاني أربعا في أربع
قس على ذلك كل ما عرف باسم المربعات ، والخمسات ، والمسدسات ؛

(١) شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث ص ٢٠٨ .

وما أشبه ، فكلها أطر تختلف من حيث هندستها ، لكنها قبل كل شيء خاضعة لنظام معين من الهندسة ^(١) .

لذلك رأينا المدارس المختلفة في العصر الحديث تتجه إلى اصطناع ألوان من التلاعب بالقافية بغير أن تهمل القافية إهمالا تاما ، رأينا ذلك عند المحافظين والمجددين على السواء .

* * *

— وعلى الرغم من محافظة شوقي الشديدة على التزام وحدة القافية إلا إنه كانت له بعض النواحي التجديدية في القافية في شعره المسرحي ، وربما كانت طبيعة الشعر المسرحي ، وأدوار الشخصيات ، واختلاف المواقف الشعرية من أسباب اتجه شوقي إلى التجديد .

— فنراه ينظم على نظام المزدوجات ، كقوله في مسرحية عنتره :

لا تحفلوا رستا دعوه خلوه للفرس يشأروه
حشرتهم تحت كل رايه وأسرجوكم لكل غايه
قبيلة تحت حكم كسرى وقيصر الروم دان أخرى ^(٢)

— وقوله في مسرحية مصرع كليوباترا :

زينون فصلت الخبر عن القتال والسفر
وقلت عن إياني وخطبة . انشجاني
ما ليس يعلم البلد ولا درى به أحد
فهل لديك الآن مايجلب السلوانا
من الأموال المسلية والصحف الملهية

(١) الشعر العربي المعاصر ص ٥٥ — ٥٦ .

(٢) شرق شاعر العصر الحديث ص ٢٤٦ .

وقوله على لسان زينون :

عندي يامولاني	روائع سبع الآيات
تسمون ألف سفر	قد كتبت بالتبصر
من كل رق عجب	في العلم أو في الأدب
قيصر أنطونيوس وهب	لنا مناجم الذهب
وكل غال مدحور	من الجواهر الأخر
أسلابه من حربه	وطعنه وضربه
هدية من قيصر	لبلدة الإسكندر

— وقوله في مسرحية مصرع كليوباترا أيضا على لسان ميلانة :

أنى لقلد مر على الموت	وكنت من عذابه نجوت
علام حلت بينه وبينى ؟	الموت لا يذاق مرتين (١)

— وقوله في الرفق بالحيوان :

الحيوان خلق	له عليك جحق
سخره الله لك	وللعباد قبلك
حمولة الأثقال	ومرضع الأطفال
ومطعم الجماعة	وخادم الزراعة
من حقه أن يرفقا	به وألا يرهقا
إن كل دعه يسترح	وداوه إذا جرح
ولا يجمع في داركا	أو يظم في جواركا
بهيمة مسكين	يشكو فلا بين
لسانه مقطوع	وماله دموع (٢)

(١) مصرع كليوباترا ص ١٦ — ١٧ ، ١٠٧ .

(٢) الشوقيات ٤ / ١٩١ .

— ونظم شوقي المثلث ، وهو يتكون عنده من ثلاثة أشطر متحدة القافية ،
كقوله في مسرحية مصرع كليوباترا على لسان لسياس هامبا لحاي :
حاي صه قد ظهرت هيلانه وأقبلت بالطلعة الفتانه
تنفخ كالزنبقة الغيسانه

فيقول حاي :

ليسياس أنهاك عن المجانه هيلانه في القصر قهرمانه
لها وقار ولها مكانه

وقول هيلانه :

أموت أن أقول للأمين ستحضر الملكة بعد حين
فبلغ الأمر إلى زينون ^(١)

وقوله في مسرحية مجنون ليلى على لسان هند :

بح كذا فلتكن الحياة مت يابعير وانفقى ياشاة
انغمست في الترف الرعاة ^(٢)

— ويتخذ شوقي أحيانا من المقطوعات شكلا لشعره ، كما فعل في مسرحية
قممير ، حيث يقول على لسان الكهنة :

نح الشياطين وانف العفاريت
واحرس بعينيك موكب نفرتيت

— ويقول أيضا على لسانهم :

وأنت من صخر طيبه حصن مشيد الجدار
يؤوى إليك ويدجا إلى طلوع النهار

(١) مصرع كليوباترا ص ٥ .

(٢) مجنون ليلى ص ١٢ .

— ويقول في مسرحية الست هدى على لسانها :

يقولون في أمري الكثير وشغلهم	حديث زواجي أو حديث طلاقي
يقولون إني تزوجت تسعة	وإني واريث التراب رفاقي
وما أنا عزيريل وليس بما لهم	تزوجت لكن كان ذاك بمالي
وتلك فداديني الثلاثون كلما	تولى رجال جثنى برجال
فمــــا أكثر عشاق	ومــــا أكثر خطــــاقي
ولــــولا المال ما جاءوا	أذلاء إلى بـــــــاقي

وقوله على لسان الست هدى أيضا :

ويعجبني عند المباهاة قوله	بنيت فلانا أو هدمت فلانا
وقد يصبح المبني أوضع منزلا	وقد يصبح المهدم أرفع شانا
رحمة الله عليــــه	كان لا يحقــــر مالا
كان إن أفلس لا يــــي	أل إلا ريــــالا

— ويقول أيضا على لسانها :

رحمة الله عليه لم يكن	فمه يذكر أبعاديتــــي
وإذا ما جاءني في أوجنتــــه	لم يقلب عينه في صيغتي
لكنــــه منيــــه كــــه	ما حــــل عقــــدة كيسه
يفضل الأكل من غيــــه	ر ماله وفلوســــه (١)

— ويقول في مسرحية مجنون ليلى على لسان ورد :

مهلا أخى وانظر إلى الــــ	ناس بعين منصــــف
هم يأخذون ما بدا	ويتركــــون ما خفــــي
ظن الجماعــــات في سوء	ورأيهم في ما أصابــــا
يرزون أثنى عدو قيس	أخذت ليلى منه اعتصاــــبا (٢)

(١) شوق شاعر العصر الحديث ص ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٧٠ .

(٢) مجنون ليلى ص ١١٤

— ونظم شوقي على نظام الرباعيات في عدة أشكال

فالشكل الأول يأتي فيه بأربعة أشطر ثلاثة منها متحدة القافية وهي الأول والثاني ، والرابع ، أما الثالث فهو مختلف عنها . كقوله في مسرحية قمباز في أغنية ينشدتها الجميع

أنت اخضرار الريف وأنت حسن الريف
ترد بطش القوي وفكك بالضعيف^(١)

— والشكل الثاني يأتي فيه شوقي بأربعة أشطر . يتحد الشطران في الصدر في القافية ويتحد الشطران في العجز في قافية أخرى . كقوله في مسرحية مجنون ليلى

سلام ملك الحب وسلطان المحبينا
وأهلا وعلى الرحب لقد شرف وادينا
أق الجن من الوادي يحبونك بالسورد
حدا ركبهم الحادي إلى ناديك بالبعـد^(٢)

— والشكل الثالث في الرباعيات عند شوقي يأتي فيه بأربعة أشطر . تتحد الثلاثة الأولى في القافية . ويختلف الشطر الرابع معها يتحد مع الشطر الرابع في كل رباعية إلى آخر القصيدة . وفي الأغلب يجعل المقطوعة الأولى كلها متحدة القافية ، وتكون قافيتها هي القافية التي تتكرر في الشطر الرابع في الرباعيات ، كما في قوله في مسرحية مصرع كليوباترا في غناء إياس

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحب غنى
غننا في الشوق أوغن بنا نحن في الحب حديث بعدنا
رجعت عن شجوننا الريح الحنون وبعيننا بكى المزن الهتون
وبعثنا من نفاثات الشجون في حواشي الليل برقاً وسنى

١٠٠. شوقي شاعر العصر حديث ص ٢٠٣

٢٠. نحو - بلى ص ٨٠

خبرى ياكأس واشهد ياوتر وارو ياليل وحدث ياسحر
هل جنيئا من ربا الأنس السمر ورشفنا من دواليها المنى^(١)

— وقوله في مسرحية مجنون ليلي على لسان الجن :

نحو بنو الجبار	العسلم المنار
إبليس بكر النار	ياعز من له انتمى
نحن الرعود القاصفة	نحن الرياح العاصفة
والظلمات الراجعة	غرمرما غرمرما
لنا ومالنا صور	نرى ونسمع البشر
ولا يرون من حضر	منا ومن - تكلمنا

— والشكل الرابع في الرباعيات عند شوقي يأتي فيه بأربعة أشطر متحدة القافية ، كقوله في مسرحية مجنون ليلي على لسان الجن أيضا :

الرقص يعث الطرب	هلم يا جن العرب
هلم رقصة اللهب	إذا مشى على الخطب
نحن بنو جهنما	نغلى كما تغلى دما
نثور في الأرض كما	ثار أبونا في السما ^(٢)

وقوله في مسرحية مصرع كليوباترا على لسان الملكة :

يا فرحا ما أعظم البشاره حلت على أكتافيو الخساره
وأكتيوم قد أخذنا ثاره خذ يا رسول هذه البشاره

— ونظم شوقي على نظام الخمسات في شكلين .

— فالشكل الأول يأتي فيه بخمسة أشطر متحدة القافية ، مثل قوله على

لسان الجندي في مسرحية مصرع كليوباترا :

(١) مصرع كليوباترا ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٢) مجنون ليلي ص ٧٩ ، ٨٠ .

سِدى جِمتك بالأخبار . لقد جرت بسعدك الجوارى
انتصرت جنودنا الضوارى تحت لواء البطل المغوار
قيصر أنطونيوس على آثارى

٢٠ - وقوله على لسان كليوباترا :

قيصر ذى سلافة الفيوم تنمى إلى عقائل الكرو
مخبوءة من عهد مصرايم قد عموت كعمر النجو
دنان مصر لا دنان الروم ^(١)

— والشكل الثانى فى الخمسات عند شوق يأتى فيه بخمسة أشطر
الشطران الأولان منها متحدان القافية ، والشطر الخامس يختلف عن الأشطر
الأربعة التى تسبقه ليتحد مع الشطر الخامس فى كل مقطوعة ، أما الشطرا
الثالث والرابع فيأتى بهما غير متحدى القافية ، وكأنه قد أمسك بالموسيقى
أول المقطوعة وآخرها ، مثل قوله فى مسرحية مصرع كليوباترا :

كليوباترا :

ياغـلـيـمـيـز هات النـيـل
هات اسقنى واسق الحبيب
واسق الملا

بولا الشاعر :

بنت الدنان أم الزمان
خبأها فى قبوه
ساقى منا
لون الفرح حنا القلح

(١) مصرع كليوباترا ص ٢٤ ، ٤١ ، ٤٣

سر السرور صفو الحياة
قوت المني (١)

— كحاكي شوق الموشحات بأن نظم موشحة قال فيها :

من لنضو يتسوى ألما	برح الشوق به في الغلس
حن للبان وناجى العلما	أين شرق الأرض من أندلس
بلبل علمه البين اليان	بات في جبل الشجون ارتبكا
في سماع الليل مخلوع العنان	ضاقَت الأرض عليه شبكا
كلما استوحش في ظل الجنان	جن فاستضحك من حيث بكى
ارتدى برفسه والشمما	وخطا خذله شيخ مرعس
ويرى ذا حذب إن جثما	فإن ارتد بدا ذا قعر (٢)

— وهكذا رأينا أحمد شوقي يتخذ من بعض ألوان التجديد نظما وأطرا
نشعره بغير إهمال للقافية ، لأنها من أهم قواعد فن الشعر ، ولا يوجد فن بغير
قواعد .

* * *

— وكانت القافية الملتزمة في القصيدة أهم هدف ضروب إليه دعاة التجديد
سهامهم ، فلقد رأوا الشعر اليوناني والروماني لا يعرف نظام القوافي ، ورأوا
شكسبير ينظم تمثيلياته من شعر مرسل لا قافية فيه ، فتنادوا : حطموا هذه
السدود والأسوار ، بل - طموا هذه القيود والأغلال ، حتى يستطيع الشعراء
أن ينفذوا بشعرنا إلى آفاق الشعر القصصى را تمثيل ، وينموا مضمونه الغنائى
الذى يزرح تحت نقرات القوافي ، وأعبائها الباهظة .

واستجاب لندائهم فى العقد الأول من هذا القرن العشرين توفيق الحكيم ،
وعبد الرحمن شكرى ، وجميل صدق الزهاوى ، فنظموا قصائد من أبيات
تعتمد على الوزن دون القافية ، يطل الأخيران يتابعان هذه الطريقة الجديدة فى

(١) مقصد كليوباترا ص ٤٢

(٢) أغلام شعر العرب الحديث ص ٩٨ .

بعض قصائدهما ، من مثل قول عبدالرحمن شكرى فى قصيدته نابليون
والساحر المصرى :

يا أيها البطل العظيم الغالب أرح الخطأ واسمع براءة ساحر
درس النجوم فلم يغادر غامضا حتى أتيح له الجليل الغامض
وله من الجن الكرام معاشر يأتونه بنفائس الأخبار
كم قد سقيت من الدماء طماعة لك خيرها وعلى سواك خراجها^(١)
ويقول فيها أيضا :

ولسوف تبلغ بالسيوف مبالغا تدع الممالك فى يديك يارقا
لكن سيعقبك الزمان وصرقه زما يكون به الطليق أسيرا
فى صخرة صماء فوق جزيرة فى البحر يضربها العباب الأعظم
فاستل نابليون سيفا ماضيا لما رأى العواد ساء فعاله
لكنه ضرب الهواء بسيفه حيث اختفى المتبىء السحار
فأعاد فى الغمد الحسام تخوفا ومضى إلى أصحابه يتعجب^(٢)
وهى من بحر الكامل .

— وكذلك توفيق البكرى الذى نوع القافية فى قصيدته ذات القوافى ،
يقول فيها :

سقى دور مية بالأجرع مسف من الدجن لم يقلع
ولو ترك الشوق دمعا بجفنى سقيت المنازل من أدمعى
شجى يحن لآلافه ويصبو إلى دهره الغابر
فهل عائد لى زمان مضى بنصف الغرير إلى الحاجر^(٣)

(١) فصول فى الشعر ونقده ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٢) المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ص ٥٤١ .

(٣) حركات التجديد ص ٢٢ .

العروض الجديد ص ٨ .

وهي من المزدوج الذي يجعل الازدواج في كل بيتين .

— وكذلك جميل صدق الزهاوي الذي أنكر على القافية أن تكون من دعائم الشعر ، فإذا أهملناها ، وألفت الأسماع الشعر المرسل ، اتصرفت القرائح إلى المعاني ، فنشط الشعر من عقاله (١) .

ومن أمثلة شعره المرسل :

لموت الفتى خير له من معيشة . يكون بها عبثا ثقيلا على الناس
وأنكد من قد صاحب الناس عالم يرى جاهلا في العز وهو حقير
يعيش رخي العيش عشر من الوري وتسعة أعشار الأيام مناكيد
أما في بني الأرض العريضة قادر يخفف ويلات الحياة قليلا
إذا مارجال الشرق لم ينهضوا معا فأضيع شيء في الرجال حقوقها
إذا ناب أوطانا وأنت بأرضها خراب ولم تحزن نمأت جماد (٢)

ولم يكتب لهذا الشعر المرسل النجاح ، لخروجه على الذوق العربي الذي تعود التقفية في الشعر ، واعتد بها جزءا لا يتجزأ من إيقاعه (٣) .

وفي الواقع إن الذين اضطلعوا بتنوع القافية في العصر الحديث هم الشعراء الذين قرأوا الشعر الأوربي الذي عرف الشعر المرسل الذي يخلو من القافية منذ مسرح شكسبير ، ومن ثم كان تنوع القافية في الشعر العربي المعاصر صدى للشعر الغربي قبل أن يكون صدى للشعر العربي القديم .

وأقول : لم لا يكون تنوع القافية صدى للشعر الغربي ، ولبعض مظاهر التجديد ، أو الخروج على القافية في الشعر العربي ، لأن تنوع القافية — في حد ذاته — قديم قدم الشعر الجاهلي (٤) ، كما قال صاحب هذا الرأي .

(١) القافية في العروض والأدب ص ١٥٤ ، ١٥٥ .

(٢) شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث ص ٢٠٨ .

الصوت القديم الجديد ص ١١٧ .

(٣) فصول في الشعر ونقده ص ٤٨ .

(٤) شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث ص ٢٠٧ — ٢٠٩ .

— ونظم لزعناوى على غرار الموشحة قصيدة « القوة والمادة » يقول فيها :

ما فى الجواشر والأجسام منجمها
إلا قوى هى تنبها وتهدمها
وهذه لست بالتحقيق أعلمها

لا جسم إلا ويفنى بعد أزمته
فلا جواهره تبقى ولا الصور

فيها القوى وهى ما بالسلب يتصف
كهيريات إلى الأضداد تنصرف
تدور من حولها وثبا ولا تقف

— فى حبة الرمل فوق الأرض ساكنة
بين القوى ما به الأطوار تنفطر^(١)

— ونظم الرصافي على نظام الخمسات فى قصيدته « الفقر والسقام » ، يقول فيها :

قال : إن الدفين أخت البشير أخت ذاك المسكين أخت الفقير
قيت بعده بعيش عسير وبطرف باك وقلب كسير
وقضت مثله بداء القلاب

قلت : أقصر عن الكلام فحسبى منك هذا فقد تزلزل قلبي
ثم ناجيت والضراعة ثوى رب رحماك رب رحمة ربي
رب رشدنا إلى طريق الصواب^(٢)

(١) دراسات فى الشعر العربى المعاصر ص ٧٧ ، ٧٨ .

(٢) المصدر السابق ص ٦٩

وقوله :

أى مضنى يمدّها باكشّاب أنة تحرك الحشا في التهاب
يتشكى والليل وحف الإهاب ضمن بيت جذا على الأعقاب
صفعتة شمال كف الخراب

تسمع الأذن منه صوتا حزينا راجعا في حشا الظلام كميناً
يملاً الليل بالندعاء أنينا رب كفى لى على الحياة معينا
رب إن الحياة أصل عذابي^(١)

— وخماسياته تتكون من أربعة أشطر متحدة القافية ، ثم شطر خامس يتحد
مع نظيره في الخماسيات الأخرى .
كما نظم الموشحات كقوله :

خبر في الأرض أوحته السما لأولى العظم برسل الفكر
إن هذى الأرض كانت أولا من سحاب جادها بالطر
ما ترى بحرا بها أو جبلا أو سهولا أو ربا أو سبلا
أو رياضاً زهرها الغض فما إنما كانت كتلك الأخوات
من نجوم سائرات دائرات حول شمس هي إحدى النيرات
كن من قبل عليها سد ما كتلة واحدة في النظر^(٢)
وقوله :

أدب العلم . وعلم الأدب شرف النفس ونفس الشرف

(١) ديوان الرصافي ١ / ٩٤ — ٩٥ .

(٢) ديوان الرصافي ١ / ٢٧ .

بهما يبلغ أعلى الرتب كل رام منهما في هدف
أيها السابح في بحر الفنون غائضا في لجهما المتلطم
أنت والله على رغم المون ذو وجود قاتل للعدم
قرنك الحاضر من أرق القرون خضع السيف به للقلم
فاذا شئت بلسوغ الأرب فاغترف من بحره وارثشف
فألهالي أودعت في الكتب كاللآلي أودعت في الصدف (١)

— وكان خليل مطران قصائد سار فيها على نظام القافية المتنوعة في مقطوعات مكونة من بيتين مثل قوله في قصيدة التبج في عكاظ :

رأوا يوما وقد دارت عكاظ ونافس كل نابغة أخاه
ففي مترصنا لم يعرفوه بنا نعت اطلعت الجباه
تداعاه فريقاهما وأدلى شبابه بآصرة الشهاب
وأدلى شبيبهم زلفى إليه بحلم فيه شفاف الحجاب
فأفتى في نزاعهما حكيم وقال ألا نصابره قليلا
فنسمع مايقول وبعد يشوى بحيث نقوه مشوى حميلا

كما سار على نظام القافية المتنوعة بطريقة أخرى ، هي أن يجعل كل بيتين بمثابة ثم يزيد تفعيلة أخرى في كل بيت ، حيث تكون هذه التفعيلة متحاة القافية في كل بيتين ، وينوع القافية الأولى ، والثانية في كل بيتين ، كما في قصيدته الزهرات الثلاث ، يقول فيها :

قالت الوردة ما للعدل مثلى من مثال فاجتالينـــــــــــــــــه
في بياضى واحترارى آيتا الحكم الحلال فاجتتينـــــــــــــــــه
قالت الزنبقة الغراء إني رسم حس المزاهـــــــــــــــــه
هي شكل وقوامى ولها عمة نفسى والتباهـــــــــــــــــه

(١) ديوان لوصافى ١٩٥٠

قالت السوسة البيضاء شفافا سناها عن سماحه
أنا والرحمة كالمرأة والوجه اشتباها وصباحه^(١)

— واتخذ خليل مطران من المزدوجة شكلا من أشكال التجديد عنده ،
وأكثر ما يستخدم هذا الشكل في الشعر القصصى ، يقول في قصيدة « رياضة
في الخلاء » :

بنى أخى هيا بنا نلعب تركض فى الروض ولا نتعب
فقد كان من قبل عهد جميل كعهدكم والآن شمس أصيل
ياحبذا ذكرى الصبا والغرور ذاك هو العيش وذاك البرور^(٢)

— واستخدم مطران المثلث فى شعره ، وذلك بأن يأتي بشطرين على قافية ،
ثم يأتي بشطر ثالث على قافية أخرى متحدة مع قافية الشطر الثالث فى كل
مثلث ، كقوله :

أى القوس أقى النبات فزوجا بعضا ببعض منه كيما ينتجا
بدعائه نسلا من الأخيار ؟

هل ساجع الأيكات حين يغرد فى ذلك الريش الملون سيد
يشدو ليجعلها من الأبرار ؟

وهل الرياح يعيها أن تحملا نسيم الهوى الدورى من دكر إلى
أنثى تلقحها من الأشجار

وكذلك قوله فى قصيدة تحية الحرية :

حييت خير تحية يا أخت شمس البريه
حييت يا جريه

(١) شعراء ص ٣٤٢ ، ٣٤٧

(٢) الدنوان المجهول ص ٦٠

الشمس للأشباح وأنت للأرواح
كالشمس يا حريه

أنت النسيم وأحلى أنت الحياة وأغلى
للخلق يا حريه

شارفتنا فانتعشنا وفي ظلالك عشنا
بالهدل يا حريه

كوني لنا عهد سعد وعصر فخر ومجد
يدوم يا حريه

— كما استخدم نظام المقطوعات متنوعة القوافي عند كل بيتين، كما في قوله :

فلمت	بالشاربها	أستغفر الله العظيم
لعننا الله فمنا	نميمها	إلا الجحيم
ولأجن مرقى	هجمت أم	لم أهجع
ما أحسن الدفء شتا	في حشايا المضجع	
كأفأني رى على	هذا العفاف سرعا	
فلم أكد أكن - ح	نى نمت نوما محتعا	

— واتجه أيضا إلى نظام الرباعيات التي يتحد الشطران الأولان فيها في
القافية كما يتحد الشطران الأخيران في قافية أخرى ، يقول :

وفى هوى فى حتى سقيم	يلذه وهو يمتد
كالنور يفتسر للنسيم	من حوله وهو يمتد
ها هتما عالم النسيم	نعم ولكن بي ربي
ما للأسى المقعد المقيم	عاودنى عوده المذيع

(١) التحديد في شعر خليل مطران ص ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ .

— وصاغ شعرا على نظام الخمسات ، وهى خمسة أشطر ، تتحد الأربعة الأولى فى القافية ، ويختلف الشطر الخامس معها ليتحد مع الشطر الخامس فى كل المقطوعات فى القافية ، وفى الأغلب نجد المقطوعة الأولى كلها متحدة القافية وتكون قافيتها هى القافية الخامسة التى تربط بين المقطوعات ، يقول فى قصيدته « الاقتران » :

كان ليل وآدم فى سبات نام عن حسه إلى ميقات
والبرايا فى هدأة الظلمات خاشعات رجاء أمرات
يتوقعسن آيئة الآيات

والرفى فى مسوحهن سواجد من بعيد والأفق جاث كعابد
ونجوم الثرى سواه سواهد ونجوم العلى روان شواهد
يتطلعن من عل ذاهلات

نظر الله آدما فى الخلود موحشا لانفراده فى السعود
متزيدا والنقص فى المستزيد فرأى أن يتمه فى الوجود
بعروس شريكة فى الحياة^(١)

— ونظم مطران على نظام السباعيات التى تتكون من سبعة أشطر ، كقوله :

أحال دورهم إلى مواعد متخذا طهوا على موائد
من أكبد الفتیان والنواهد وأعین النوم فى المراقد
والعرض المسكوب بالشدائد من عرق الجباه والسواعد
لأهم الجمر العضوض الصاهد

— كما نظم مطران على نظام الموشحة ، يقول :

عندما أدرك فى قفر قريب بلدة الأموات أو روض احرب

(١) خليل مطران ص ١٩٥ ، ١٩٦ .

ورأى عن كذب قبر الحبيب وبه روحان باتا في كفن
 ناح حتى ضج من ذاك النحيب كل من أعيا عذابا فسكن
 إنما استرعاه إنشاد محب من بعيد الغيب من خلف الزمن
 ملتقانا في مسيل الكوثر في جنان الخلد في دار السلام
 ثم ننجو من شرور البشر وعلى الدنيا ومن فيها السلام

ويقول في موشحة أخرى :

لكن في صنعك الجليل أحب شيء لنا الزهر
 خلقت بهجة العقول ومرتع النحل والفكر
 نكاد من خلقه الجميل نستجمع النفس في البصر
 غيره لا عمل شأ يروح القلب وضو عان
 ونسوره قد يخال فما يرى فيه من همان (١)

— وهكذا رأينا أن مطرن لم يهمل القافية ، وإنما استخدمها بطرق فيها
 تنوع ، وألوان من التغير ، تزيل الرتابة ، والسأم ، والملل .

★ ☆ ★

أما مدرسة الديوان فنرى موقفهم من القافية في قول العقاد :

لا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعى عن الاستمتاع في
 متعة السماع ، ويفقدنى لذة القراءة الشعرية .

والظاهر أن سليقة الشعر العربى تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى
 الأبيات التى تحررت منها بعض التحرر .

فانتظام القافية متعة تخف إليها الآذان ، وانقطاع القافية بين بيت وبيت
 شذوذ يحيد بالسمع عن طريقه الذى اطرده عليه .

(١) التوحيد في شعر جليل مطران ص ٢١٠ ، ٢١٧ ، ٢٩٦

إنما المتوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية في مقطوعة بعد مقطوعة ، تتألف من جملة أبيات على استواء في الوزن والعدد ، أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط وما إليهما من النغمات التي تتطلبها الأذان في مواقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع ، فالأذن تمل النغمة الواحدة حين تتكرر عليها عشرات المرات في قصيدة واحدة ، فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من التكرار ، ونشطت بالسمع إلى الإصغاء الطويل ، ولو تهادى عدد الأبيات إلى المئات ، والألوف (١) .

كما أن القافية المرسلة وجدت في عترة واحدة — أو تكاد — لدى شعراء مدرسة الديوان ، ثم انصرفوا عنها ، فلم توجد بعد ذلك في دواوينهم ، وأن العقاد قال لشكري حينما أسمع قصائده المرسلات : انصرف عن هذا ، فقد سمعته مجاملة لك لا استجابة له .

فقد حاولت مدرسة الديوان — على لسان شكري — تجربة القوافي المرسلة ، ثم توقفت المحاولة ، ولم تستأنف ، وربما ثبت من التجربة لأعضاء تلك المدرسة أن القافية أمر لازم ، لا بد من توافره في الشعر (٢) .

★ ★ ★

— وكان العقاد من الشعراء السباقين إلى تنوع القافية في العصر الحديث ، فنراه يستخدم القافية المزدوجة ، وذلك في قصيدته أسحار أيار ، إذ يقول :

قد أقبل الربيع	بنشوره	يضع
ففاحت الزهور	وصاحت الطيور	
حديثها تلحين	ولحنها شجون	

(١) يسألونك ص ٨٨ — ٩٠ .

القافية في العروض والأدب ص ١٥٨ .

(٢) الشعر من الحمود والتطور ص ٢٠ ، ٢٨ .

— وكذلك في قصيدته « عند حلاق » ، إذ يأتي بقافية متحدة لكل شطرين ، حيث يقول :

ما بالها تطفّر كالغزال ساحرة بالتيه والجمال
هيفاء من أوانس الأندلس ذات جبين كالنهار المشمس
قد أسفرت حالية بالنور في وجنة ومقلة وثغر
من كل زهر ناضر الرواء والزهر لا ينضر في الشتاء
ثم استوت في مجلس هناكا تمد للخلائق الشباكا
أمامها المرآة فيما يظهر ما ليس في غير المراى تبصر
تمثالها في صفحة البلور مرتسما بريشة من نور^(١)

— واستخدم العقاد نظام المثلث ، بأن يأتي بمقطوعات ، كل مقطوعة مكونة من ثلاثة أشطر ، يتحد الشطران الأولان في القافية ، مع تنوع هذه القافية في كل مقطوعة ، أما الشطر الثالث فيأتي متحد القافية في كل المقطوعات ، وهو يختلف عن قافية الشطرين الأولين ، وفي الغالب نجد القافية المتحدة في كل المقطوعات يبدأ بها المقطوعة الأولى ، ويلتزمها في أشطرها الثلاثة ، كما فعل في قصيدة « المعرى » أنه » ، يقول :

يا أبى طال في الظلام قعودى فمتى أنت مخرجى للوجود ؟
طال شوق إليك فاحلل قيودى

يا أبى عالم الظلام مخيف ليس يقوى عليه طفل ضعيف
فأجزنى من ظله المسدود

حدثونا عن الحياة العجائب فلتهجنسا بحسنها الخلاب
وظمنا لحوضها الورود^(٢)

(١) ديوان العقاد ص ١٢٩ .

(٢) ديوان العقاد ص ١٨٨ .

— وكذلك في قصيدته « السلو » ، حيث يقول :

أذن الشفاء فماله لم يحمد ودنا الرجاء وما الرجاء بمسعدى
أعدوت أم شارفت غاية مقصدي

برد الغليل اليوم وانطفأ الجوى وسلا الفؤاد فلا لهاء ولا نوى
وتبدد الشمالان أى تبدد

قذفت بنا الأيام في غمراتها ورمت بنا في التيه من فلواتها
فرددين لم يتلاقيا في موعد (١) :

— واستخدم العقاد الرباعيات التي يتحد فيها الشطران الأول والثالث في
القافية ، كما يتحد الشطران الثانى والرابع في قافية أخرى ، ثم تتنوع القوافي
الأولى والثانية مع كل مقطوعة ، كما في قصيدته أمنا الأرض ، حيث يقول :

أسائل أمنا الأرضا	سؤال الطفل للأم
فخبرني بما أفضى	إلى إدراكه عامسى
جزاها الله من أم	إذا ما أنجبت تملد
تفدى الجسم بالجسم	وتساكل لحم ماتلد
أيا أم كم طلعا	عليك الشمس والقمر
وكم أسنى وكم وضعنا	على أرجائك القسدر (٢)

وكذلك في قصيدته « ترجمة شيطان » إذ يقول :

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم	غسق الظلماء في قاع صقر
ورمى الأرض به رمى الرجيم	عبرة فاسمع أعاجيب البشر
خلقة شاء لها الله - الكنود	وأى منها وفاء الشاكسر
قدر السوء لها قبل الوجود	وتعالى من نعيم قادر

(١) ديوان العقاد ص ٣٢

(٢) ديوان المدد ص ١٥٣

قال كوني محنة للأبرياء فاطاعت يالها من فاجره
ولو استطاعت خلافا للقضاء لاستحقت منه لعن الآخرة (١)

— وكذلك في قصيدة « بعد عام » ، حيث يقول :

طاب يوم الذكر والذكر خلود	بعد عام العمر والعمر عقام
هو عام في مدى يوم يعود	وهو يوم فيه للدهر تمام
وهو يوم سبقت طلعت	زمر الأيام في ركب البشير
شاديات ترتجي غدوته	من وراء الغيب والغيب ضمير
وهو يوم باسم في مهده	لا كأيام الفناء الباقيات
ناشيء من أمسه أو غده	بين آمال الهوى والذكريات (٢)

— وكذلك في قصيدة « ثورة النفس » ، حيث يقول :

شكوت الذي أشكوه فاعلم بأننى	وجدت من الأيام ما أنت واجد
أضر بعينى النقع حتى حسبتى	أجاهد وحدى فى الوغى ما أجاهد
أتحسب أن اليم يسكن إن شكا	نظائر مانشكو من الثوران
ولو كان يلقي مانلاقى من الأذى	لطاف على الأرضين بالفيضان
يلد لنا مطل الرجاء كأنه	حيب يروق المطل منه ويعجب
ونعرض عن صدق القنوط لأنه	عبوس الحيا شاحب الوجه أشيب (٣)

— واستخدم العقاد كذلك الرباعيات التى تتحد فيها الأَشْطَر الثلاثة الأولى فى القافية ويختلف الشطر الرابع مع هذه الأَشْطَر فى القافية ، ليتحد مع الشطر الرابع فى كل رباعية من المقطوعات الأخدى ، إلا إنه كثيرا ما يجعل الأَشْطَر الأربعة فى المقطوعة الأولى متحدة القافية ، كما فى قصيدته « دعاة » ، يقول :

(١) ديوان العقاد ص ٢٤١

(٢) ديوان العقاد ص ٣١٩ ، ٣٢٠

(٣) ديوان العقاد ص ٣٤٤ ، ٣٤٥

تهلّل نسج الدجى فانتثر ولائـة الظلام بأعلى الشجر
 فيها أنجما نافرات الغمر أفيكن حب لنا قد نفر
 تضوع مسك الربيع القشيب وغنى الحمام لنا من قريب
 وهذى المدام فأين الحبيب وهذا الظلام فأين القمر
 يلوم الخليون في عشقه وكل الطلائع في رقه
 ردوا من مصفاه أورنقه وذوقوا بعيد الزرود الصدر (١)

— وكذلك في قصيدته « سكران » حيث يقول :

هذا بشير الزمان فانتثر دفين الأماني
 على دعاء المشافي وضجة الندمان
 وناد بالخمر جوى في كل شرق طروب
 وخالطى في القلوب مواضع الأحزان
 قل للوئيدة غدرا هم قد أبجسوك دهمرا
 فجمدى اليوم عمرا قضيتـه في القناني (٢)

— ونظم العقاد الرباعيات التي يتحد فيها الشطران الأول والرابع في قافية ،
 كما يتحد الشطران الثاني ، الثالث في قافية أخرى ، كقوله في قصيدة بعدسة :

سنة مرتـة ولا كل السنين
 بين صيف من هوانا وشتاء
 وربيعه كلمسا غام أضاء
 والضحى والليل حيناً بعد حين
 سنة كان لها نجم فريد
 غمر الشمس وغطى القمر

(١) ديوان العقاد ص ٩٢ ، ٩٢ .

(٢) ديوان العقاد ص ١٩١ ، ١٩٢ .

ومشي في حسنه منتصرا
كل برج تحته برج سعيد (١)

— ونظم العقاد كذلك المقطوعات التي تتكون من بيتين متحدى القافية ،
كما في قصيدته ثورة النفس ، يقول فيها :

أهابت بنفسى وثبة بعد وثبة كما يحيى الرئبال لم يرأم الأسرا
وقد روضتها الحادثات فأخلدت إلى القيد حتى ماتهم به كسرا
لقد كنت أرجو في الحياة لبانة فعدت ومالي في الحياة رجاء
وكنت أخال الناس إلا أقلهم كراما إذا هم كلهم لؤماء
وكان خيالي في السماء محلقا فهاض جناحيه الزمان المفر
إذا استل منه ريشة بعد ريشة جرى دمه في ثنا يتحدر (٢)

— واستخدم العقاد أيضا الخماسية التي تتحد فيها الأشر : الأول ،
والثالث ، والخامس في قافية واحدة ، كما يتحد الشطران الثاني ، والرابع في قافية
أخرى ، كما فعل في قصيدة الوحيد الغريق ، حيث يقول :

بحر من الحب والغزل طما على الكون فاحتواه
تعال نرشفه بالقبل تعالي ننزفه بالشفاه
في غير سهل ولا عجل

بحر حوافيه من بعيد تنتظم الأرض والسماء
أغرقت فيه الأسى الفقيد ولبفعل الدهر مايشاء
حزنا على نجله الوحيد (٣)

— واستخدم كذلك الخماسية التي تتحد فيها الأشر جميعها في قافية
واحدة ، كما فعل في مقطوعته « سيان » حيث يقول :

(١) خمسة دواوين للعقاد ص ١٢١ .

(٢) المصدر السابق ص ٣٤٤ .

(٣) المصدر السابق ص ٣٤٦ .

ياشمس ماضرك لو لم تشرق ياروض ماضرك لو لم تعبق
ياقلب ماضرك لو لم تنفق سيان في هذا الوجود الأحق
من كان مخلوقا ومن لم يخلق (١)

— كما نظم العقاد السباعيات على شكلين :

أما الشكل الأول فتتحد أشطرها في قافية واحدة ، كما في مقطوعة السماء ،
حيث يقول :

يا للسماء البرزة المحجوبة أعجب ما أبصرت من أعجوبة
تروعنا أنجمها المشبوبة تهولنا قبتها المضروبة
تهمس فيها الذكر المحبوبة (٢)

— والشكل الثاني تتحد الأشطر الأولى في كل بيت في قافية ، كما تتحد
الأعجاز في قافية أخرى ، ويختلف الشطر السابع عنها ليتحد مع نظيره في
المقطوعات الأخرى ، يقول :

قد كانت الأغصن مخضرة وكانت الطير بها تسجع
فصارت الأوراق مصفرة تسقطها الرادة والزعرع
ثم غدت جرداء مزورة والفيم أمست عينه تدمع
من أجل هذا المشهد المخزن (٣)

— كما نظم العقاد المقطوعات التي تتكون كل مقطوعة فيها من بيتين
متحدى القافية ، وزاد تفعيلة أخرى متحدة القافية في كل بيتين أيضا ، ثم يسير
بعد ذلك على نظام تنوع القوافي الأولى والثانية في كل مقطوعة ، كما فعل في
قصيدته بعد عام ، حيث يقول :

(١) ديوان العقاد ص ٢٩٧ .

(٢) ديوان العقاد ص ٣١ .

(٣) حمسة دواوين للعقاد ص ٢٤٩ .

تَأْمَنِي أَنْ قَلْبِي خَانَنِي أَوْ عَشَقْتِكَ
 لَمْ يَكُنْ مِنِّي إِلَّا أَنْنِي قَدْ رَأَيْتَكَ
 كَانَ فِي الدُّنْيَا جَمَالٌ لَا يَعُدُّ ثُمَّ خَلَا
 فَعَدَدْنَا الْحَسَنَ طَرَا فَهُوَ فَرْدٌ وَهُوَ أَنْتَا
 أَيْنَ حَسَنٌ كَانَ يَجْلُوهُ النَّهَارُ هَلْ لَبِثَ ؟
 هَلْ وَرِثْتُ الصُّبْحَ وَالصُّبْحُ مَنَارٌ أَمْ قَتَلْتَهُ ؟
 تَهَادَى وَجْهُ قَلْبِي فِي خَطَاكَ لَسْتُ تَدْرِي
 لَسْتُ تَدْرِي أَى نَارٍ إِذَا أَرَاكَ ضَمِنَ صَدْرِي
 ضَاحِكًا يَفْتَرُ نُورَ الْبَشَرِ عَنكَ كَيْفَ تَعْلَمُ
 أَنْ قَلْبًا دُونَ قَيْدِ الرِّيحِ مِنْكَ قَدْ تَحَطَّمُ ؟ (١)

وهذه المحاولة لاتعدو أن تكون إضافة لقيد جديد ، لاتخففا من القيود القديمة ، لأنها أضافت لازمة جديدة ، هي تلك القافية الداخلية في البيت ، وكثير من أبيات الشعر القديم قد صنع فيها أصحابها هذه القافية الداخلية ، ودرس البلاغيون هذه الظاهرة تحت عنوان التقسيم .

والمقصود تقسيم البيت إلى وحدات ثلاث ، أو أربع ، كل منها تنتهي بنفس القافية التي ينتهي بها البيت ، وقد تحدث مخالفة فتتفق قوافي الوحدات الثلاث الأولى ، وتختلف عن قافية البيت الأصلية (٢) .

— ونظم العقاد المقطوعات التي تتكون من ثلاثة أبيات متحدة القافية ، ثم ينوع القافية في كل مقطوعة ، كقوله في قصيدة في محراب المطران :

يَوْمَ تَأَلَّقَ وَاسْتَضَاءَ يَوْمَ تَعَطَّرَ بِالشَّاءِ
 يَوْمَ أَطْلَعَ عَلَى الْحَمَى وَالْفُضْلَ مَرْفُوعَ اللِّوَاءِ
 هَذَا وَفَاءُ الْعَارِفِ — مَنْ لَشَاعِرٍ عَرَفَ الْوَفَاءِ

(١) ديوان العقاد ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

(٢) الشعر العربي المعاصر ص ٥٧ .

مطران مهرب القصر يض خليل ناديه الحميم
قدس يزين وقاره أنس يهش له النديم
خلقاً لم يتجمعا إلا الذى فضل عميم (١)

— واستخدم العقاد الموشح ، كما فعل فى موشح « سباق الشياطين » ، وقد سار فيه على نظام موشحة ابن سهل التى يقول فيها :

هل درى ظمى الحمى أن قد حمى قلب صب حله عن مكس
فهو فى حر وخفق مثلاً لعبت ربح الصبا بالقبس (٢)
يقول العقاد :

يا شياطين الدجى حمى هلا وتغنى الآن بالفعل اللميم
أيكم فى الناس أعلى منزلاً فله عندي مقاليد الجحيم
رن فى الندوة صوت الكبرياء رائع الصيحة مرهوب الصدى
قال إني أنا داء الأعلياء أنا داء لهم فيه الردى
ماليء بالغيظ قلب الضعفاء تارك النابه فيهم أو حدا
رب نجير بت أجره على منهج الفتنة والشر العميم
ووضيع رسمت أذروه إلى مطلع النجم كما يذرى الهشيم (٣)

فأتى بالقفل على روى الميم ، ثم أتى بالبيت على روى الدال ، كما التزم فى الشطرين الأولين من القفل بروى اللام ، وكذلك فعل فى موشح « حسبي » إذ يقول :

فاض عليك الصبا وروعته وغاص منك الوفاء وانحسرا
الورد يشفى بالعطر من نشقا

(١) حمسة دواوين للعقاد ص ٢٤٠ .

(٢) الأدب الأندلسى — دكتور أحمد ميكل ص ١٥٩ .

(٣) ديوان العقاد ص ٥٤ .

والماء يروى الغليل والحرقا
والبدر يجلو بنوره الحدقا
والحسن ما فضله وبهجته إذا اعترى بالهيام من نظرا (١)
— وكذلك في موشحة « سر الدهر » ، إذ يقول :

قال لي الليل وقد نهته بسؤال ريع منه البوسن
لو علمت السر ما أخفيت فاغتم النوم وسلي ما يمكن
قلت يا ليل فما هذا الكلام أو لا تطوى به السر المصونا ؟
وعلام الصمت يارب الكلام أو ليس الصمت بالسر قمينا ؟
ولم النوم ؟ أبرأ بالنيام أيها الجبار أم تخشى الحيونا
يمم الصبح فهذا وقته واسأل الأنوار غما تعلن (٢)

وخلاصة ما يقال في القافية المتنوعة لدى العقاد في ديوانه الكبير أنها لم تحتل
فيه نسبة كبيرة ، لأنه كان يقوم عليها — على الرغم من كونها تمثل اتجاهها عنده
— وهو متوجس نوعا ما من التوجس من ثورة دعاة القديم الذين لا يفتأون
بهاجمونه في نواحي التجديد لديه ، كما يقول أحد النقاد (٣) .

وكان اتجاه العقاد إلى التجديد في القافية هو نفسه اتجاه زميليه في جماعة
الديوان المازني ، وشكري ، فقد نظم المازني على نظام الموشحات ، إذ يقول :
لم يدع منها البلى إلا كما تترك التسعون من شدة : الشباب
وهي في سكونها كأنما

(١) المصدر السابق ص ١٧٧ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٦١ .

(٣) شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .

فأرقتها روحها إلا ذما
حكم الدهر بها فاحتكما
وكساها الهجر ثوبا مظلما ما أضل الطرف في هذا الإهاب^(١)

— ويقول بعنوان مناجاة نفس :

لا أنس منظرها وقد طلعت للعين بين خمائل الورد
والماء يرقصه تدفقه
والبادر أشجبه تأرقه
والليل طفل شاب مفرقه
والغصن مياد وقد عبقت حلال النسيم بنفحة الرند
والمازنى يجرى فى هذا الموشح على نظام موشح قديم لابن زهر الحفيد ،
يقول فيه :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همت فى غرته
وشربت الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته
جذب الزق إليه واتكا وسقانى أربعا فى أربع
كما جرى العقاد فى موشح^١ حسبى الذى سبق ذكره على نظام موشح ابن
زهر هذا^(٢) .

— كما نوع المازنى القافية على هذه الصورة فى قوله :

خيم الهم على صدر المشوق
يا صديقى

(١) ابراهيم عبد القادر المازنى ص ٢٩ .

(٢) الأدب الأنالىسى دكتور أحمد هيكى ص ١٦٥ .

وبدت في لجة الليل النجوم
ومضى يركض مقررور النسيم
وثنى الزهر على النور الغطاء
عم مساء
هات لي ماذا ألهات الدواة
الدواة
أو لم يغف مع الليل الصدى ؟
فليكن لي سمرا تحت الدجى
نتداعى في حواشيه سواء
عم مساء (١)

فقد سار في هذه القصيدة على نظام المقطوعات ، وجعل كل مقطوعة
مكونة من ستة أشطر مع تغيير القافية بعد كل شطرين ، وجعل الشطرين
الثاني ، والسادس مكونين من تفعيلات واحدة .

— كما نظم المازني على نظام الرباعيات إذ يقول بعنوان ثورة النفس :

أبيت كأن القلب كهف مهلم برأس منيف فيه للترج ملعب
أو أفي في بحر الحوادث صخرة تناطحها الأمواج وهي تقلب
إذا اغتمضت عيناى فالقلب ساهر يظل طوال الليل يوعى ويرصد
وما إن تنام العين لكن إخالها تدبر بقلبي نظرة حين أرقد
سأقضي حياتي ثائر النفس هائجا ومن أين لي عن ذاك مقدمي مذهبي
على قدر إحساس الرجال شقاؤهم وللسعد جو بالبلادة مشرب (٢)

عقد أتى يروى الباء ، ثم الدال ، ثم الباء في كل رباعية من رباع

★ ★ ★

(١) إبراهيم عبد القادر المازني ص ٣٥ .

(٢) التجديد في الأدب المعاصر الحديث ص ٥٢ .

— وقد نظم عبد الرحمن شكرى الشعر المرسل ، يقول فى قصيدته نابليون والساحر المصرى. التى نشرها عام ثلاثة عشر وتسعمائة وألف ، وهى من الكامل :

ولسوف تبلغ بالسيوف مبالغا تدع الممالك فى يديك يارقا
لكن سيعقبك الزمان وصرفه زما يكون به الطليق أسيرا
فى صخرة صماء فوق جزيرة فى البحر يضربها العباب الأعظم
فاستل نابليون سيفا ماضيا لما رأى العواد ساء فعاله
لكنه ضرب الهواء بسيفه حيث اختفى المتنبى السحار
فأعاد فى الغمد الحسام تخوفا ومضى إلى أصحابه يتعجب^(١)

. ومع الإحساس بوطأة الروى المتكرر فى نهاية أبيات القصيدة نجده ينظم الشعر المرسل ، وقصيدته الطويلة كلمات العواطف ، المنشورة فى ديوانه الأول خير مثال على محاولة كسر الإطار الموسيقى التقليدى للقصيدة العربية ، يقول فيها :

خليلى والإخاء إلى جفاء إذا لم يغذه الشوق الصحيح
يقولون أصحاب ثمار صدق وقد نبلو المرارة فى الثمار
شكوت إني الزمان بنى إخائى فجاء بك الزمان كما أريد^(٢)

وكان لشكرى الفضل فى أن يكون أول من يثور على القافية ، ويرى فيها عائقا عن الوحدة العضوية للقصيدة ، فأدخل الشعر المرسل ، وبذلك أسهم فى وضع أساس القصيدة العربية الجديدة^(٣).

(١) العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه ص ٧ .

(٢) الشعر العربى المعاصر ص ٥٩ .

(٣) الشعر العربى المعاصر ، نقلا عن مقدمة ديوان شكرى ص ٥٩ .

وأنا أرى : « أساس لم يبن عليه شيء جديد ، له قيمته ، ومكانته في فن الشعر وإمما وقف هذا النوع ، ولم ينتشر بين الشعراء كما كان مقدرًا له ، أما شعراء الحديد فقد التفتوا إلى القافية على رغم ثورتهم عليها .

★ ★ ★

وكان لشعراء أبولو دور كبير في الثورة على القافية الموحدة ، فدعاهم الميل إلى التجديد إلى النظم على نظم كثيرة غير نظام القافية الموحدة ، فقد نظموا على نظام المزدوج ، مثل قول أبي شادى :

أتانى شجى بدمع الطريد	ولو أنه في ثياب العميد
فقلت : ومن أين يامن أهين ؟	فقال : أنا المال نجوى دين
ولكن صديقك لم يرض حكى	وحقنى رغم درعى وسهمى
وإذ كاد يفرغ من بشه	ومن سخطه الجرم أو عبته
هنالك أقبل في إثره	ينسوح ويحبر من كسره
عظيم العمامة في جبة	كأن هي مدت على دبة
فقلت : ومن أنت يا ابن الكرام ؟	فقال : أنا الحسب المستظام (١)

— كما نظموا على غرار الرباعيات في عدة أشكال :

— فالشكل الأول يلتزم قافية تتغير بعد كل بيتين ، مثل قول أبي شادى :

أمانا أيها الحب	سلاما أيها الآسى
أتيت إليك مشتفيا	فرارا من أذى الناس
أطلى يا حياة الرو	ح في عيني تحينى
شراى منك أضواء	وقوتى أن نساجينى (٢)

(١) موسيقى الشعر عند شعراء أبولو من ١١٥ ، ١١٦ ، - يوان الشفق لكاكى ص ٨٠٧

(٢) الأدب العربى المعاصر في مصر ص ١٥١

— والشكل الثاني يتخذ الشاعر قافية للصدر ، وأخرى للعجز ، وتكرر القافيتان بعد كل رباعية ، مثل قول ناجي :

قضيت العمر تذكر لي وأذكر في الهوى جرحك
فقم نسخر من الأمل ومن أعماقنا نضحك
هي الدنيا كما كانت وماذا ينفع الوعظ
وما عبت ولا خانت ولكن خانك الحظ

— والشكل الثالث يتخذ الشاعر قافية للأشطر الثلاثة الأولى ، وتختلف قافية الشطر الرابع معها ليتحد مع قافية الشطر الرابع من كل رباعية ، مثل قول ناجي :

عدنا وعدت وعادت إن الحظوظ أرادت
وبالعجائب جاءت وما بذاك غريبة
إن الغريب التائي فإن فيه شقائي
وإن أردت دوائى داوى الهوى وهيه

— والشكل الرابع يتخذ الشاعر قافية واحدة لكل رباعية ، وتختلف هذه القافية مع كل رباعية من القصيدة ، مثل قول ناجي :

لا فكر لي عشت على فكرتك أقبس ما أقبس من غرتك
ودمعتي تفتات من عبرتك فانظر بمرآتي إلى صورتك
كم طرت بي واجتزت سور الضباب والضوء ملء القلب ملء الرحاب
وعدت بي للأرض أرض السراب والليل جهم كجناح الغراب (١)

— ونظموا أيضا على نظام المقطوعات ، وتكون ثلاثية مثل قول ناجي :

يا جريحاً أسلم الجرح حيباً نكباً

(١) الطائر الجريح ص ١٥٧ ، ١٠٩ ، ١٥٨ ، ١٦٠

هو لا يئسى إذا الناعى بهذا نبأه
أيها الجبار هل تصرع من أجل امرأة (١)

— وقد تكون المقطوعة مكونة من أربعة أبيات مثل قوله ناجى :

ضحكة ساخرة هازلة	وخيال تافه هذى الحياه
هذه الأكذوبة الكبرى التى	خدع الناس بها والأسفاه
ذل فيها المال والجاه إلى	أن غدا أحقرها مال وجاه
نحمد الله على أنسابها	لم نصن من ذلة إلا الجباه
عبثاً أهرب من نفسى ومن	ذلك الساكن روحى والبدن
من لقلب مستطار اللب من	كلما عاوده التذكار جن
أينما أمضى فحول ذكر	وحسب ومكان وزمن
وربيع دائم الخضرة فى	روضة الحسن وطير وفن (٢)

— وقد تكون المقطوعة المتحدة القافية مكونة من ستة أبيات كقول أبى شادى فى قصيدة الجنة الأرضية :

جنة تملأ الأنوثة معنا	١٠ فيبدو النعيم ذاك المعنى
سكنت فى الجمال والناس صرعا	١١ وعادت لهم ثوابا وفنا
من نظم عن النماذج حال	كمعين غمر يشوق العينا
وثياب نقية من يساس	وكان الضياء فيها استكنا
وجسوم رشيقة فى جنان	كالأمانى إذا تحررن
جنة كلها عجيب ولكن	كل ما أبدعته عنا

ثم تتغير القافية بعد ذلك فى المقطوعات الأخرى ، وكانت المقطوعة السادسة قد ختمت بقوله :

(١) ليل القاهرة ص ٦٣ .

(٢) الطائر الحريص ص ٦١ ، ٦٢ .

خلقتها الأوامر لکنها عا
شت علی الدهر وهو لله عاش ميتاً^(١)

— وقد تتكون المقطوعة من ثمانية أبيات كقول الصيرفي :

قالت الزهرة للطائر ما هذا البريق
من عيون مزقت أهداؤها الستر الصفيق
الحسناء قد استلقت على الأفق السحيق
فهى من نافذة الظلماء تستهذى العشيق
لا تمل السهر المرهق فى الليل العميق
كشفت عن حسنها الفطن فى دل رقيق
ومضت ترنو إلى الأرض كما يرنو المشوق
إنها أفنت ما شاهدت فى الكون النسيق

ويبدأ المقطوعة الثانية بقوله :

سمع الطائر مدح الزهر للنجم فصارا

وريدُ الثالثة بقوله :

ومضى الطائر في الجو إلى النجم صعودا

ويبدأ المقطوعة الرابعة بقوله :

طلع الصبح على الكون وفي الكون ضحايا: (٢).

— وقد يلتزم شعراء أبولو قفلا عند هاية مقطوعة ، مثل على محمود طه

حين يقول في إطار شكل المسمط :

يا حبيبي أقبل الليل وناداني الغرام
أي سر يحب لم يصوره الظلام

(١) خوف العباب ص ٤٩ ، ٥٠ .

(۲) سیوریہ اور دیگر ضلع ۱۵۰

كل نجم مهجة تهو وعين لا تنام
وشعاع البدر معشوق به جن الغمام
ياحيبي كل عيش ما خلا الحب حرام
وحرام يا حيبي

يا حيبي غنت الفرحة في كل مكان
فهنا الليل يشدو وهناك العاشقان
غير أني أشتكى الوحشة في ظل التداني
إنما روحك في الكون وروحي توأمان
لاتدعني أقطع الأيام وحدي وأغاني

فحرام ياحيبي (١)

— ودعاهم الميل إلى التجديد إلى النظم على نظام الموشح ، فعل ذلك
أبوشادي في قصيدته نغمة من الشعر إذ يقول :

دلال الفوافي لقلبي أسر ووجدى وذلى دفين الأثر

فكيف الرجاء ؟

وفيم الشفاء ؟

ومالي دواء

وأين المفر ؟

عيون سبتني ولحظ سحر وحسن دعاني لقتل ومر

فهذا الكمي

وذاك القوي

ود معي السخي

ولامن شكسر (٢)

(١) ديوان علي محمود طه ص ٥٠٧ .

(٢) جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ص ٢٠٥

فأستخدم في القفل الرء روبا ، ثم أستخدم في الأبيات الهزرة ثم الياء .
— وقد يتحرر شعراء مدرسة أبولو من القافية تحررا كاملا فيما سموه بالشعر-
المرسل ، يقول أبوشادى في قصيدته ممنون الفيلسوف :

شاء ممنون أن يكون حكيما بل إماما وفيلسوفاً عظيما
وقليل هم الذين تخلوا دائما عن مثل هذا الخيال
قال ممنون ليس لى حين أرجو فى جلال أن أصبح الفيلسوفاً
وكذلك يقول فى قصيدته مملكة إبليس :

جلست ألغن إبليساً ، وما اقترفت يده من خلق دنياه للإساءات
فى مجلس ذى غطارييف لهم سير محمودة الذكر من بر ومن أدب
وكلهم سبحوا بالله واتمسوا معونة الله للإصلاح فى الناس ^(١) .

— على أن تجربة الشعر المرسل هذه لم تتطور إلى أبعد من هذا ، بل ليس فى
وسعنا أن نعدّها ظاهرة واسعة الانتشار ، فقد وقف بها أصحابها عند هذا الحد
ولم يمارسوها إلا فى عدد محدود جدا من قصائدهم ، بل لعلهم سرعان ما كانوا
يعدلون عنها عائدين إلى الصورة التقليدية للقصيدة ^(٢) .

— كما نظم شعراء أبولو على غرار الشعر الحر الذى لا يلتزم بالقافية ، مثل
قصيدة الفنان لأبى شادى ، يقول فيها :

لكن وأنت سخي بفنك المتعالى
وأنت ترسم ما فى الكون من عجب ، وما تحجب خلف الشكل من ألق
وأنت تنتج آيات من الفكر
وأنت تسعف دنيا فى تعثرها ما لم تستطع حسن تعبير لأذهان

(١) جماعة أبولو وأثرها فى شعر الحديث ص ٢٠٥ . ٥٢١ .

(٢) شعر العرب المعاصر ص ٦٠ ، ٥٩ .

وأنت تشرح روح الحسن للناس
وأنت تعطى كريما إشعاع هذا الذكاء
وأنت تنقذ خلقا من أسر دنيا الغرور
ماذا أفادك هذا سوى الخصاصة ؟

قل لى
فأطرق الفنان

وقال فى غير شك : بلغت مجد الألوهة (١) .

— وأنا أرى أن هذا اللون ليس بشعر حتى نعد ما يحدث فيه تجديدا .
والحق أن كل محاولات التجديد التى تمت فى الإطار الموسيقى القصيدة على
أيدي هاتين المدرستين — الديوان وأبولو — إنما كانت تستلهم تلك المحاولات
التي قام بها حشد من الشعراء القدامى أنفسهم ،

* * *

أما شعراء المهجر فقد قال أحد روادهم ، فلا الأوزان ولا القوافي من
ضرورة الشعر (٢) ، ومن ثم فقد حاولوا كسر رتابة القافية ، وتأثروا فى هذا
الميدان بالشواحين فى الأندلس ، كما تأثروا ببعض الشعراء القدامى الذين نظموا
المسمطات وغيرها من الأشكال التى خرجت على نظام القافية الواحدة فى
القصيدة ، كما تأثروا بالشعر العبرى الذى اطلعوا عليه .

لذا ساروا فى ميدان التجديد فى القافية أشواطا بعيدة ، فأتجهوا إلى تنوع
القافية ، وكان هذا التنوع بعد كل مقطوعة ، وقد تزيد أبيات المقطوعة إلى
خمسة أبيات ، مثل قول زكى قنصل فى قصيدته على ضريح سعاد :
أسعاد قد ضحك الصباح على الرواى والوهاد
قومى نغن مع الطيور ونعسد من واد لواد

(١) المصدر السابق ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .

(٢) الشعر العربى المعاصر ص ٦٠

(٣) العربال ص ١٠١

كذب النعمى وضاع دمع النائحين على سعاد
ماغبت عن عيني فكيف أغوص في ثوب الحداد
إني تحديت الردى وحملت شخصك في فؤادي

وقد تتكون كل مقطوعة من أربعة أبيات ، مثل قول نسب عريضة في
قصيدته رباعيات :

كم دوحاة لايسين منها	إلا قليل من الكثير
فرو عنها والسفصون جزء	بدا ولكنـــــــــــــــــه حقير
وتحت سطح الثرى أصول	محجوبة حجمها وفير
فيها حياة الغصون لكن	لدى السورى شأنها صغير

وقد تتكون المقطوعة من ثلاثة أبيات بقافية ، وبيتين بقافية أخرى ، مثل
قول جبران في حرقه الشيوخ بروى اللام :

يا زمان الحب قد ولى الشباب	وتوارى العمر كالظلم الضئيل
واضحى الماضى كسطور فى كتاب	حطه الدهر على الطرس البليل
وغمدت أيامنا قيد العذاب	فى وجود بالمرات بفيل

ثم يقول بروى الحاء

فالىذى نعشمـــــــــــــــــه بأساقضى	والىذى نطلبـــــــــــــــــه مل وراح
والىذى حزننا بالأمس مضى	مثل حلم بين ليل وصباح

وقد تتكون المقطوعة من بيتين على قافية ، وثلاثة على قافية أخرى مثل قول
إيليا أبى ماضى بروى الميم :

أعلى عيني من الدمع غشاء	أم على الشمس حجاب من عمام
غاض نور الطرف أم غارت ذكاء	لست أدري غير أنى فى ظلام

ثم يقول بروى الفاء

مالنفس لا تبلى الطربا	أين ذاك الزهو أين الكلف
-----------------------	-------------------------

عجبا ماذا دهأها عجبا فهي لا تشكو ولا تستحلف
ليتها ما عرفت ذلك العجا فالسعيد العيش من لا يعرف^(١)
وقد تتكون المقطوعة من بيتين مثل قول نسيب عريضة في قصيدته سيان
بروى الضاد :

سيان أن تصغي للنصح أو تفضي
يانفس فالآتي مثل الذي يمضي
ثم يقول بروي النون

العيش إذ يشفي كالعيش إذ يضي
إن الذي يحبي بعض الذي يفني

وقد نظم شعراء المهجر على نظام الموشحات الأندلسية لأنهم تأثروا بها أشد
التأثر ، وحاولوا محاكاتها ، والسير على نهجها ، مثل قول جبران :

يانفس لولا مطمعي بالخلد ما كنت أعلى
لحنا تغنيه الدهور
بل كنت أنهى حاضري قسرا فيغدو ظاهري
سرا تواريه القبور

يانفس ما العيش سوى ليل إذا جن انتهى
بالفجر والفجر يدوم

وفي ظمأ قلبي دليل على وجود السليل

في حبرة الموت الرحوم^(٢)

وهو نظام يقوم على مقطوعات مكونة من أجزاء ثلاثية ، الجزء الأولان
منها بقافية متحدة أحيانا ، والجزء الثالث يتفق مع نظيره من المقطوعة الثانية في
القافية ، ويتفق الجزء الثالث من المقطوعة الثالثة مع نظيره في المقطوعة الرابعة ،

(١) شعراء الرابطة القلمية ص ٢٥٨ ، ٢٥٩

(٢) المجموعة الكاملة مؤلفات جبران خليل جبران ص ٥٠٨

وكذلك في المقطوعين الخامسة والسادسة حيث يتفق الجزء الثالث في كل منهما مع نظيره في القافية إذ يقول :

يا نفس إن قال الجهول الروح كالجسم تسزول
وما يزول لا يعود
قولي له إن السورود تمضي ولكنك السور
تبقى وذاكنه الخلود^(١)

وقد نظم شعراء المهجر على نظام الأرجوزة ، ورادوا اتحاد قافية المصارع في أكثر من بيت كما في مقطوعة الناسكة لإيليا أبي ماضي :

أبصرت في الحقل قبيل الغروب سنبلة في سفح ذاك الكثيب
جائبة بطريقة الرأس كأنها تجدد للشمس
وأنها تنلو صلاة السماء

كما نظم شعراء المهجر على طريقة الرباعيات بعدة أشكال :

— فالشكل الأول تتحد قافية الرباعيات في العجز فقط ، كقول نعيمة :

إذا ماؤلك يوم	تجسبت بالفجر
أشبهتني بنفسوفاك تبصر	خلف النيسوم تقوم
والأرض حولك إمسا	توشحت بالشام
أغمضت بفتونك تبصر	تحت الشام مروج ^(٢)

ونلاحظ هنا اتحاد قافية الشطر الأول من كل رباعية مع نظيره من الرباعية الأخرى وكذلك يكرر الشطر الثالث بعينه في كل رباعية .

والشكل الثاني من أشكال الرباعية عند شعراء المهجر هو اتحاد الأشطر الثلاثة الأولى من القافية ، واحتلاف الشطر الرابع معها ليتحد مع نظيره في الرباعيات الأخرى مثل قول نعيمة :

(١) أدب المهجر ص ٢٥٢ ، ٢٥١

(٢) همس الجفون ص ٩

واحرقتنى اواه	لو كنت أدري ماهى
أشعلتة الإله	أم شعلتة البردى
فهى التى تحينى	وهى التى تفنينى
وهى التى تسقينى	من جهرها ندى ^(١)

وقوله :

أخالقنى رحماكا	بما بسرت يداكا
إن لم أكن صداكا	فصوت من أنا
ربى ألا ترانى	أساق كالحملان
ربى أما كفانى	عمى والسوى ^(٢)

والشكل الثالث من أشكال الرباعيات عند شعراء المهجر يتحد فيها الصدران فى القافية والعجزان فى قافية أخرى مثل قول نسيب عريضة :

أحن شوقا إلى ديار	رأيت فيها سنا الجمال
أهبطت منه إلى قوار	أمت به الروح فى اعتقال ^(٣)

والشكل الرابع من أشكال الرباعيات عند شعراء المهجر يتحد فيه الشطر الأول مع الشطر الرابع فى القافية ، ويتحد الشطران الثانى والثالث فى قافية أخرى ، كقول شفيق المعلوف :

هل أنا إلا ذرة من ضياء
هل أنا إلا زفرة الله قد
صعدهما فوق قباب الجسد
فلم تزل لاهية فى الفضاء
نحن الفراشات بنسات الصبح

(١) همس الخفون ص ٥٢ وما بعدها

(٢) همس الخفون ص ٥٢ وما بعدها

(٣) التحديد فى شعر المهجر ص ١٩٣ . ٢٠٣ . ٢١٥

إن صعد الصباح أنفاسه
نراه قد مد لنا كاسه
فتمطى إليه متس الرياح

والشكل الخامس من أشكال الرباعيات عند شعراء المهجر ، تتحد فيها
الأسطر الأول ، والثاني والرابع في القافية ، ويختلف الشطر الثالث عنها في
القافية ، كقول ميخائيل نعيمة :

هو ذا قد أقبل أترابى	أهلا أهلا بأصيحابى
الناس تسير إلى القدا	س ونحن نكر إلى الغاب
هاهم أترابى قد سرحوا	في الغاب يقودهم المرح
وبقيت أنا وحدى سكر	نا يرقص في قلبى الفرح ^(١)

وقد تكون الرباعيات عندهم مكونة من ثلاثة أسطر كاملة بقافية ، ثم شطر
مكون من تفعيلة واحدة يلتزمه في نهاية كل رباعية ، كقول نسيب عريضة :

لماذا وقفت بخوف وحيره	أيا نفس عند الطريق الأخيره
ألا امش فإن الحياة قصيره	ألا امش
مقر الإله بعيد فسيرى	لكى تدركى الله قبل النشور
فجدى ولا تسألى عن مصيرى	بعيد

وقد يتأثرون في رباعياتهم بشعراء الأندلس في موشحاتهم ، فتكون
الرباعيات عندهم في شكلين في قصيدة واحدة ، فتأتى الرباعية الأولى متحدة
القافية في الصدر ، ومتحدة القافية في العجز ، ثم تأتى الرباعية الثانية متحدة
القافية في الصدر والعجز مع جعل العجز تفعيلة واحدة ، كقول إلياس فرحات
متأثرا بموشحات الأندلسية :

نازح ألقه وجد مقيم	في الحشا بين خمود واتقصاد
--------------------	---------------------------

(١) مس الجفون ص ٤٢

(٢) الأرواح الحائرة ص ٦٠

كلما افتر له البدر الوسيم	عضه الحزن بأنياب حداد
يذكر الربيع القديم	فينـــــــلادى
أين جنات النعيم	منــــ بــــلادى
خصه المبدع بالحسن البديع	زاهيا بين الرواى والبطاح
ملقيا من نسج أبكار الربيع	فوق أكشاف السرى أبهى وشاح
حبذا راعى القطيع	ففى المــــراح
منشدا لحن الهزيع	للصــــراح

وقد يتخذ شعراء المهجر قفلا لكل رباعية مكونا من كلمتين ، ويجعلونه لازمة لكل رباعية ، كما فعل نسيب عريضة في قصيدته. عودة الفارس ، إذ يقول :

سر فإن المجال للسير واسع هبى القوس لاقتصاص الوقائع
فامتطى عزمه وراح يسارع والفتى في الشباب جم المطامع
ليس يقنع

فقد أتى بأربعة أشطر متحدة القافية ، ثم أتى بلازمة تتحد مع نظيراتها في المقطوعات الأخرى في القافية .

وقد يتخذون قفلا لكل رباعية مكونا من شطرين ، ويجعلونه لازمة لكل رباعية ، كقول نذرة حداد :

إن رأيت الفقير يهتز ضعفا سائلا من يمر عوننا وعظما
ورأيت البخيل يجتاز خطفا لايسالى وليس يسط كشفا
لاتذمى ميوله وشعوره
فيمو بلا وجدان^(١)

(١) شعراء الرابطة القلمية ص ٢٦١
أوراق احريف ص ٤٢

وقد يتخذون قفلا لكل رباعية مكونا من بيتين ، كقول ميشال مغرى :
قالت : فما نضع حتى نلتقى إن كان ليس للقسا من موضع
قال : انظري عيني يانورها ففيهما بحر طما من آدمعى
قالت : ففيهما أقيم فنعيش أبدا
لا يشبع الخلود إلا من أجاج الجسدا

وقد يجعلون الرباعيات قفلا ، ويتخذون أبياتا أربعة بعد ذلك ، ويلتزمون
هذا النهج حتى نهاية القصيدة ، كقول فرحات :

في مسرح الشتاء الفسيح الخصب	بين رياض، تنبت العافيه
فوق بساط سندي قشيب	تحت سماء رخبلة صافيه
أطلقت أغنامي	ترعى وتجتري
والزنبق النامي	للفجر يفتري
والنرجس النعسان	من سهرة الأمس
قد أطبق. الأجفان	خوفنا من الشمس

فقد اتخذ الرباعيات المكونة من أربعة أشطر ، يوحد القافية في الشطرين
الأول والثالث ، كما يوحد القافية في الشطرين الثاني والرابع في كل رباعية ،
وهذه الأشكال التي ارتبطت بالمربعات قد تأثر فيها شعراء المهجر بالموشحات
الأندلسية مع بعض التغيير .

ونرى كذلك روح الخيام ترفرف عليهم حين ينظمون رباعيات قريبة الشبه
برباعياته ، كقول رشيد أيوب :

يانفس قد قل عندي زيت مصباحي
قومي اشربي من كميت الراح وارتاحي
دنيا تساوى بها النشوان والصاحي
لاخير في عيشها لولا أمانيها^(١)

(١) شعراء الرابطة القمية ص ٢٦١

وتسير رباعياته هكذا ثلاثة أشطر على قافية متحدة ، وشطر رابع على قافية أخرى .

وقد يبدأون قصائدهم بقفل مكون من ثلاثة أشطر يتحد الشطران الثاني والثالث في القافية ، ثم يأتون بعد ذلك برباعيتين يتحد فيهما الصدران في كل رباعية في قافية والعجزان في قافية أخرى في كل رباعية أيضا ، تقليدا للموشحات الأندلسية من بعض الوجوه ، مثل قول نعيمة :

كحلّ اللهم عيني بشعاع من ضياءك
كى تراك

في جميع الخلق في دود القبور	في نسور الجو في موج البحار
في صهاريج البراري في الزهور	في الكلا في التبر في رمل القفار
في قروح البرص في وجه السليم	في يده القاتل في نجع القتيل
في سرير العرس في نعش الفطيم	في يده المحسن في كف البخييل

ونرى شعراء المهجر وقد نظّموا على طريقة الخماسيات التي تتحد فيها القافية في الأشطر الخمسة ، كقول فرحات :

عشقت والعشق ضلال يهدي صغيرة رافقتها في المهدي
وعدتها ولم أحل عن وعدي لكنها خالفت أخيرا عهدي
ولو وفّت حافظت حتى اللحد

وقد تكون الخماسية عندهم متحدة القافية في الأشطر الأول ولثاني والخامس ، كما تتحد قافية الشطرين الثالث والرابع ، كقول نعيمة :

أقلبي احكم ولا ترهب	فمالي فيك من مهرب
فأنت اليوم سلطاني	وأنت اليوم رباني
أدرني كيفما ترغب ^(١)	

(١) همس الخفون ص ٥٥

وقد تكون الخماسية متحدة القافية في الشطرين الثاني والرابع فقط مع اتحاد
الشطرين الخامس مع نظيره في كل خماسية كقول نعيمة :

يا مرسى الأملان من عوده سحرا يهيج الصب حتى الجنون
إما رأيت الرأس منى انحنى والعين غابت خلف ستر الجفون
فلا تقل ذى حال ولهان

لا لست بالولهان يا صاحبى فالقلب منى جامد كالجليد
لكننى مصغ لنفسي ففى نقبى أوتار وفيها نشيد
فاضرب ودعنى بين أحنى^(١)

وقد تكون الخماسية متحدة القافية في الشطرين الأول والثاني ، ويختلف
الشطرين الثالث عنهما في القافية ، ويتحد الشطران الرابع والخامس في قافية
أخرى ، كقول نعمة قازان :

كل شعر دين بغير حدود فإذا حد فهو دين العيب
كل دين لله والله حب فإذا الحب ضاق بالمبغضينا
ليس حبا كلا ولا الدين دينا

وقد تكون الخماسية عندهم متحدة القافية في الأشرطة الأول والثاني
والخامس ، أما الشطران الثالث والرابع فلا يتفقان في القافية ، كقول نعيمة :

ورحت أجوب ما استعرا من الدنيا وما ظهرا
وأبحث في غبار العيب ش عن خرف وعن صدف
أراه بفكرتى دررا

ورحت أقيس أيامى وأعمالى وأحلامى
وما حولى ومن حولى وما تحتى وما فوقى
بأفكارى وأوهامى

وقد تكون الخماسية عند شعراء المهجر متحدة في الأشرطة الأول والثاني

(١) من الحمود ص ٢١

والثالث في قافية واحدة ، ويتحد الشطران الرابع والخامس في قافية أخرى مثل
قول نسيب عريضة :

تلك نار القـــــورى والجِـاع السورى
من إليها سرى ماأراه يعـــــود
بل سيفدو الوقود

وقد تسير الخماسية عند شعراء المهجر على نظام الأرجوزة باتحاد مصاريع
كل بيت في قافية ، ثم يزيدون شطرا لاكتمال الخماسية ، كقول أنى ماضى :
أبصرت في الحقل قبيل المغيب سنبلة في سفح ذاك الكثيب
جائئة مطرقة الرأس كأنها تنجد للشمس
وأنها تتلـــــو صلاة المساء^(١)

وقد تتحد الخماسية في أشطرها الأول والثاني والثالث في قافية واحدة ،
ويتحد الشطر الرابع مع نظيره في الخماسيات الأخرى ، وكذلك يتحد الشطر
الخامس مع نظيره في المقطوعات الأخرى مع اختلاف الشطرين الرابع
والخامس كل عن الآخر ، وعن بقية أشطر المقطوعة ، كقول نذرة حداد :

ثلاثة من منزل واحد
أبناء شيخ والد ماجد
من سفح ذاك الجبل الخالد
مضوا ليسقوا بقعة زاهية
قد خصها الله بطيب الثمار

هذا إلى حص مضى عاصيا
وذا إلى زحلته راضيا
وذا إلى الشام جرى شاديا
فازدهرت أعراسها النامية
واخضرت الأشجار أبهى اخضرار

(١) شعراء الرابطة القلمية ص ٢٦٠

ونظم شعراء المهجر السباعيات في أشكال ، أما الشكل الأول فيُتحد فيه
الشطران الأول والثالث في قافية واحدة ، ويتحد كذلك الشطران الثاني
والرابع في قافية واحدة ، ويختلف الشطر الخامس عنها في القافية ، وكذلك
يختلف الشطران السادس والسابع في القافية ليتحدا كل منهما مع نظيره في
السباعيات الأخرى ، مثل قول رشيد أيوب :

دعته الأماني فخلى الربوع وسار وفي النفس شيء كثير
وفي الصدورين حنايا الضلوع ليسل الأماني فؤاد كبير
فحث المطايا وخاض البحار ومرت ليال وكورت سنون
ولم يرجع^(١)

والشكل الثاني من أشكال السباعيات عند شعراء المهجر ، أن يبنى الشاعر
قصيدته على مقطوعات مكونة من سبعة أشطر ، تتحد القافية في الأشطر الأول
والثاني ، والخامس ، والسابع ، وتتحد القافية في الأشطر الثالث ، والرابع ،
والسادس ، كقول القروي :

يا أيها الأعصار كالفتن في الشرق ذات النار والدخن
ينقض في اللجات مبتلعا ويطوف بالغايا مقتلعا
ما أنت إلا لهة الزمن

إن كنت تمحو بعض ما طبعنا فانقض غبار الذل عن وطني^(٢)

أما الشكل الثالث من نظام السباعيات فتتحد الأشطر الثاني ، والرابع ،
والسادس في القافية ، ويتحد الشطر السابع مع نظيره من السباعيات
الأخرى ، مثل قول شكر الله الجر :

غدا ستعري بنان الخريف أفانين أشجارك الزاهره
وتنثر كف الشتاء هباء بقايا وريقاتك الناضره

(١) أغاني الدرويش ص ٦٣

(٢) ديوان القروي ص ١٩٩

وتحجب عنك ثغور النجوم غمام في أفة سائره
ويغشاك عند الصباح الضباب

ونظموا بعض أشعارهم على تسعة أشطر تتحد الأشطر : الأول والثالث ،
والخامس في قافية ، كما تتحد الأشطر : الثاني والرابع والسادس في قافية ،
ويتحد الشطران : السابع والثامن في قافية ، ويأتى الشطر التاسع قفلا أو
لازمة ، مثل قول فوزى المفلوف :

أخى والزمان ضنين بغير الغضا
أثرت بقلبي الحنين لعهد مضى
رتعنا به آمنين صروف القضا
ومازلت من بعده أنسوح على بعده
وأقرأ عليه السلام^(١)

وقد يبنون قصائدهم على مقطوعات مكونة من تسعة أشطر ، يتحد البيتان
الأولان في قافية واحدة ، ويختلف البيت الثالث عنهما ليتحد مع نظيره في
المقطوعات الأخرى ، ويختلف البيت الرابع عن هذه القافية جميعها ، ليكون
تهيئة للشطر التاسع الذى تتحد قافيته مع نظيره في المقطوعات الأخرى ، وكأنه
بذلك يأتى في كل مقطوعة بأربع قواف ، كقول نعيمة في قصيدته « أخى » :

أخى من نحن ، لا وطن ولا أهل ولا جار
إذا نمنا ، إذا قمنا ردانا الخزي والعار
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتنا
فهات السرفس واتبعنى لنحفر خندقا آخر
نوارى فيه أحيانا^(٢)

وقد يلتزم شعراء المهجر عشرة أشطر ، تتحد الأبيات الثلاثة الأولى :

(١) ديوان فوزى المفلوف ص ٩٨

(٢) مجموعة الرابطة القلمية ص ١٦

القافية ، ويختلف البيت الرابع عنها ، ويتحد الشطران الأخيران في القافية ،
كقول إيليا أنى ماضى :

فأصغى إلى صوت الجدا	ول جاريات فى السفوح
واستشقى الأزهار فى الـ	جنات مادامت تفوح
وتتعى بالشهب فى الـ	أفلاك مادامت تلوح
من قبل أن يأتى زما	ن كالضباب أو الدخان

لاتبصرين به الغدير
ولايلد لك الخير^(١)

وأحيانا نجد شعراء المهجر قد التزموا أحد عشر شطرا ، تتحد الأشطر
الثانى ، والرابع ، والسادس ، والعاشر فى القافية ، وتتحد الأشطر الأول
والسابع والثامن والتاسع والحادى عشر فى القافية ، مع ملاحظة أن الشطر
الحادى عشر ، هو نفسه الشطر الأول قد كرره الشاعر ويلتزم ذلك فى كل
مقطوعة ، يقول نعيمة :

تناثرى تناثرى	يا بهجة النظر
يامر قص الشمس ويا	أرجوحة القمر
يا أرغن الليل ويا	قيثارة السحر
يامرز فكر حائر	ورسم روح ثائر
يا ذكر مجاء غابر	قد عافك السحر

تناثرى تناثرى

عودى إلى حضن الثرى	زحدي العهود
وانسى جمالا قد ذوى	ما كان لمن يعود
كم أزهرت من قبلك	وكم ذوت ورود
فلا تخافى ماجبرى	ولا تلومى القندا

(١) الجدول ص ٣٣ وما بعدها

من قد أضاع جوهرا يلقاه فى اللحد
عودى إلى حضن الثرى^(١)

وقد يلتزم الشاعر المهجرى ستة أبيات يجعلها كالأشطر فى القافية ، إذ يتفق البيت الأول مع الثالث فى القافية ، كما يتفق الثانى مع الرابع فى القافية ، ويختلف البيتان الخامس والسادس فى القافية ، كقول نعيمة :

تعالى نعطاهـا	كلون التبر أو أسطع
ونسقى النرجس الواشى	بقايا الراح فى الكساس
فلا يعرف مانحن	ولا يصبر مانصنع
ولا ينقل عند الصبـ	ح نجوانا إلى الناس
تعالى نسرق اللـذا	ت ماساعفنا الدهر

ومادنا ومادامت لنا فى العيش آمال

وقد يجعل الشاعر المهجرى الأبيات كالأشطر إذ يوحد قافية البيتين الأول والثالث ، كما يوحد قافيتى البيتين الثانى والرابع ، كقول ميخائيل نعيمة :

تعالى نطلق الروحى	من من سجن التقاليد
فهذى زهرة السوادى	تذيع العطر فى السوادى
وهذا الطير تـاه	فخور بالأغاريـد
فمن ذا عنف الزهر	ة أو من وبخ الشادى

وقد يتصرف الشاعر فى نظام القافية تصرفا خاصا به ، كما فعل جبران فى قصيدة المواكب حيث بناها على نظام المقطوعات ، ثم قسم كل مقطوعة إلى ثلاث مقطوعات ، المقطوعة الأولى تتكون من أربعة أبيات إلى سبعة ، ويلتزم فيها الشاعر قافية موحدة من أول القصيدة إلى نهايتها ، والمقطوعة الثانية تتكون من أربعة أبيات ، وتنوع فيها القافية والمقطوعة الثالثة تتكون من بيتين ، وتنوع فيها القافية أيضا ، يقول :

(١) همس الحفون ص ٤٤ ، ٤٥

والشر في الناس لا يفنى وإن قبروا	الخير في الناس مصنوع إذا جبروا
أصابع الدهر يوما ثم تسكر	وأكثر الناس آلات تحركها
ولا تقولن ذاك السيد الوقر	للاتقولن هذا عالم علم
صوت الرعاة ومن لم يمش يندثر	أفضل الناس قطعان يسير بها
لا ولا فيها القطيع	ليس في الغاسات راع
لا يجاريه الريح	فالشتا يمشي ولكن
للذى يأنى الخضوع	خلق الناس عيدا
سائرا سار الجميع	فإذا ما هب يوما

* * *

فألغنا يرعى العقول	أعطنى الناي وغن
من مجيد وذليل ^(١)	وأنين الناي أبقي

وفي المقطوعة الأخيرة نظم فيها عشر رباعيات متنوعة القافية وكذلك إلياس
فرحات حيث يقول :

أولى فراخ البلبل الغرد
هذا جناح أليك فاعتمدى
العش بين الغار والآس
لى مأمّن من أعين الناس
قد رصعته السحاب بالماس
فالشمس تنشقّه
والورد يكتفه
والطير تعزفه
فوق الفصون فيسكت النهر
وتصيح مصغية لها الزهر
فتود لو تحتله الزهر

(١) المجموعة الكامنة مؤلفات حوران ص ٢٥٢

برجا يثير كوامن الحسد
في الثور والسرطان والأسد

فقد اتبع نظاما خاصا حين التزم قافية موحدة في الشطرين الأولين ، وثانية
في الأسطر الثلاثة التالية ، وثالثة في الأسطر الثلاثة التالية ، ورابعة في الأسطر
الخمس التالية .

وقد التزم هذا النظام الذى ابتكره ، فيقول :

هذى الرياض منابت الزهر
تلك البحار مصادر الدر
ذاك الفضاء نجومه تجرى
بالله يابنتى

من أيها أنت

في أيها كنت

لا تحزنى لأبيك إن جهلا

نحلى البكاء وحالفى الجذلا

مأنت من هذا التراب ولا

تلك المياه وذلك الجلد

بل أنت من روحى ومن جسدى^(١)

فقد التزم بتغيير القافية عند كل ثلاثة أسطر ، ثم أتى في النهاية بشطرين
يوافقان في القافية الشطرين الأولين في القصيدة .

وقد تصرف شعراء المهجر في نظام القوافى تصرفا واسعا ، كقول ميشال

معلوف .

تمر الليالى كمر السحاب
وتمضى الأمانى كومض البروق

(١) الربيع ص ١٨١

فحاتم يغمر هذا الضباب
حواشي نفس فلا تبصر
وتبحث عنك فلا تعثر
تراها أضاعت إليك الطريق

فهو يأتي بالقافية إن تيسر له ذلك وإلا فهو يمضي بشعره لا يأبه لنظام القافية
في الشعر العمودي ، إذ وجدناه يأتي بالقافية المتحدة في الشطرين الأول
والثالث ، ثم يأتي بقافية أخرى في الشطرين الثاني والسادس ، كما يأتي بقافية
ثالثة في الشطرين الرابع والخامس . وكذلك فعل نعمة الحاج إذ يقول :

يا حمامات الحى هجتن لي
كامن الشوق ونيران الجوى
ذهب العمر وولى مسرعا
والصبا هيهات لي أن يرجعا
أيكون العمر إلا موجعا
بعد هذالك الزمان الطيب
زمن اللهو ولذات الهوى^(١)

فقد وجد القافية في الشطرين الثاني ، والسابع ، وأتى بقافية أخرى في
الشطرين الأول والسادس ، ثم أتى بقافية ثالثة في الأشر الثالث ، والرابع ،
والخامس .

وقد نرى نماذج أخرى من شعر المهجر لا تكاد تلتزم منها معينا ، أو قافية
محددة ، كقول ميخائيل نعيمة في قصيدة من سفر الزمان :

روحي فكم شبت وشالت سنين
من قبل أن بان حواشيك
واليوم كف الدهر تطويك

(١) التحديد في شعر المهجر دكتور محمد هدارة ص ١٨١ . ١٨٢

عنا. ومن يدري متى تشرين

روحي وخلينا

بالأرض لاهينا

نرعى أمانينا

في برج أوهام

مايين أيام وأعوام

تأني وتمضي وهي سر دفين

فالتزم القافية في الأشطر الأول ، والرابع ، والعاشر ، ثم أتى بقافية أخرى في
الأشطر الثاني ، والثالث ، ثم أتى بقافية ثالثة في الأشطر الخامس ، والسادس ،
والسابع ، وبقافية رابعة في الأشطر الثامن والتاسع ، وكذلك فعل جبران في
قوله :

بالله يا قلبى اكتم هـواك
واخف الذى تشكوه عمّن يـراك

تغنم

من باح بالأسرار

يشابه الأحمق

فالصمت والكتمان

أحرى بمن يعشق

بالله يا قلبى إذا أتىـاك
مستعلم يسأل عما دهـاك
فاكتم^(١)

فقد وحد القافية في القفل ، وجعله حمسة أسطر . ويكرر القفل بعد ربة.

(١) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران حبيب حراش ص ٦٠٢

الدائع والطرائف ص ٢١٠

أشطر ، وحملها بيتين متحدى القافية ، وهكذا تلاعب بالقافية كما شاء ولم يلتزم قافية واحدة .

وهكذا رأينا شعراء المهجر لا يهتمون بالقافية ، وإنما يتخذون ألوانا من التنوع فيها ، واتخاذ أطر متنوعة لإزالة رتابة القافية .

* * *

أما أصحاب الجديد فهم يعلنون ثورتهم على القافية في إصرار وعناد ، ويؤكدون أن ضررها على الشعر كبير ، فهي قيد يتقيد به الشاعر ، وقد يلجئه وجودها إلى ما لا يحب من المعاني ، والأفكار ، على أن تكرارها جالب — فيما يقولون — للملل والسآمة .

وأقول : إننا نقرأ قصائد رائعة في الشعر العربي ، ولا نشعر معها إلا بالجمال ، والروعة ولا نشعر معها بالملل والسآمة كما يقول أصحاب الجديد ، مع أنها ملتزمة وحدة القافية .

ويقول بعض أصحاب الجديد أيضا : إن وجود القافية يحدد حجم القصيدة العربية ، لأن وحدة القافية تجعل الشاعر يلتزم بكلمات تنتهي بالحرف المطلوب « الروى » ، ولا بد أن تنتهي ذخيره الشاعر من هذه الكلمات ، فلا يلبث بعد عدد من الأبيات أن يأتي بالكلمات القلقة ، في سبيل استكمال قافيته ، وأغرب ما وصفت به القافية من هؤلاء أنها حجر تلقمه القافية لكل بيت .

ويهاجمها بعضهم قائلا : إنها المأساة .. إنها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر قف ، حين يكون في ذروة اندفاعه ، وانسيابه ، فتقطع أنفاسه ، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل ، وتضطره إلى بدء الشوط من جديد^(١) .

ويرد أحد النقاد^(٢) على القول بأن القافية أدت إلى فصر القصيدة ، بأنها حجة ضعيفة ، - لأن اللغة العربية واسعة جدا ، وتساعد بنيتها على كثرة

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ٧٧

(٢) هو الدكتور عبد الله الطيب

القوافي ، والكلمات المتشابهة الأواخر كثيرة جدا في المعجم العربي ، مما يجعل امر السجع والقافية سهلا للغاية^(١) .

ويرد ناقد آخر^(٢) بقوله : هناك المقصورات ذات الألف اللينة التي تجعل الشاعر لاتنفذ ذخيرته من الكلمات مهما طالت قصيدته .

وقد صلحت المقصورة لنظم شتى أغراض القول على مر العصور ، ونظم على طرازها محدثون وقدامى ، وأتوا فيها ببدايع الكلام .

وهناك إمكان تكرار الكلمة الواحدة أكثر من مرة بعد سبعة أبيات ، وهو تكرار مباح ، لا يفض من شأن الشاعر ، ولا يضع من مكان قصيدته ، وهو تكرار أتى في شعر الكثير من الشعراء ، فلم يعيهم به أحد .

هذا ولو أن القصيدة العربية في غالب أمرها لاتطول حتى ترهق الشاعر بكلمات قافيتها ، فهي تكون في المتوسط في حوالى ثلاثين ، أو أربعين بيتا ، وما أحسب أن ثلاثين ، أو أربعين كلمة متتية بحرف معين مما يرهق إنسانا يتصدى لنظم الشعر .

وفي الشعر الحديث قصيدة من روائعه ، بلغت قريبا من سبعمائة بيت سوى على قافية واحدة ، وهي لرجل لم يشتهر بالشعر ، هو عبد العزيز فهمي ، وقد بدأها بقوله :

يا حادى العمر أبعدت المدى فمتى تلقى عصاك وتعفينى من الكبد
ولاجدال فى أن طول القصيدة على هذا النحو أمر شاذ ، ونادر ، ولكنه دليل إمكان ، وآية قدرة ، يظهر معها عجز العاجزين .

وكذلك قصيدة من وحى الاسكندرية لأمادى القصبان ، التى بلغت مائتى بيت ، على روى واحد ، ولم تكرر فيها كلمة واحدة مرتين .

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ص ٧

(٢) هو الأستاذ العوضى الوكيل

ثم إننا نجد في القديم شعراء نظموا أشعارهم ، وقصائدهم الطوال ، على قواف
تقل كلماتها في اللغة ، بطبيعتها ، كالثناء ، والجيم .

وقد نظم ابن الرومي مرثية على روى الجيم فتكاد تبلغ تسعين بيتا ،
لأنجد — من بينها بيتا واحدا ذا قافية قلقة ، أو روى ناب في موضعه ، وأولها :
أمامك فانظر أى نهبتك تنهج طريقان شتى مستقيم وأعوج

ولانستطيع إذا قرأنا قصائد الأفذاذ من شعراء العرب ، من مطولات ما قالوا
إلا أن نقرر أن النسق الفكري ، والخيالي ، كل منها يطرد ، اطرادا جميلا ،
آخذا بمشاعر القارئ ، والسامع ، فلا يزاحم بيت بيتا في معناه ، أو صورته .

أفنعول — بعد هذا — إن ابن الرومي مثلاً في قصائده الطوال كان محدود
الأفكار ، أو إن القافية حرمة — بثقل قيدها — من تسجيل فكرة ، كانت
تراوده ، وصرف نفسه عنها بسبب القافية ؟

على أننا بعد ذلك لانرى محلاً للقول بغول القافية بعد أن رأينا شعراء
مدرسة الديوان ، وغيرهم ينظمون القصيدة على عدة قواف ، تتغير مع كل
مقطع ، فلا يكاد يكون للقافية أثر ، أى أثر في الحد من حرية الشاعر^(١) .

★ ★ ★

وقد راح الشعراء في العصر الحديث ينبذون القافية غير مبالين ، ومن ذلك
مايقوله حسن توفيق تحت عنوان أحب أن أقول لا ، وإن كان بعض النقاد
لا يرون هذا شعراً ولا يرون منشئه شاعراً :

أرفض أن أعيش في عالمكم مهرجا
يضحك من منظره ذوو النفوذ والرتب
أقول لا .. تخرجوا
في بادئ الأمر وبعده أوضح السبب
أحب أن أقول لا

(١) الشعر بين الجسود والتطور ص ٧٨ — ٨١

في وجه من يشن وقته من الذهب
فيرفض الجدال ينفث الغضب
في وجه من يقول لا^(١)

وقد سار فيه على نظام السطر مع توحيد القافية أحيانا ، واختلافها أحيانا .
وتقول الشاعرة فدوى طوقان في قصيدة لحظة

منيتي صمتا مدوئا
لا تقل لي كان أو سوف يكون
لا تحدثني عن الأمس ولا تذهب لغد
لم يعد للزمن المحدود عندي أى معنى
قد تلاشى الأمس أصيلاء وظلا
والغد المجهول يمتد بعيدا ليس يجلي
ربما كان سوى مارسمت
يد أحلامي وأحلامك فيه
ربما كان سوى مانشتيه

ويقول كمال نشأت بعنوان نامت نهاد :

نامت نهاد
فالييت صمت واتناد
خطواتنا وقع صموت
لايستبين
وحديثنا هلمس خفوت
فعلى الوساد
أمل وأحلامي البعاد

(١) قضايا النقد الأدبي الحديث — دكتور محمد السعدى فرمرد ص ١٣٣ ، ١٣٤

ويقول الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة بعنوان طفلة القمر :

أما رأيتم العذراء طفلة القمر
رأيتمها تجرّها سنانك الخيول في حظيرة الملائكة
وشعرها مذبة في كف زوجة السلطان
غسلتم اليدين في دمائها
صلبتم من أجل أن تموت
لأنها تكلف الكثير
ومهرها هو الدماء
وصرخة الإباء

ويقول محمود حسن اسماعيل في قصيدته فقراء :

فقراء
لا والله
بل نحن الذين شذا الإله يذوق فوق ترابهم
يسقيهم لب الحياة جدا ولا
خضرا تفرد كأسها لربابهم

ويقول فاروق شوشة في قصيدته دعوة إلى النسيان :

أتينا بآبائكم يا أهلنا الأحباب جناتكم
فهل في أرضكم عن حلمنا الخبوء أخبار ؟
طرقنا لم نجد ضوءا ولا صوتا ولا نائمة
وحين تشرج الصبر الطويل وغاضت البسمة
تقلص في جوانحنا هوى مضمّن وتذكّار
وفاضت في محاجرنا رؤى لهفى وأسرار
كتمناها وراء الصمت خوف الصمت يفضحها
وخوف تلفت العينين في أحداقنا الجهمّة

سرجع لا دليل يؤنس السارى ولا نجمة
وقبض الريح والأحزان ماملكت ضمائرنا^(١)

ويقول الشاعر فوزى العتيل فى قصيدته « عندما أيقظنى الشعر »

وفى الليل حين يطول السهر
على العاشقين

وكنا صفارا نحب السمر
فتورق من حولنا الكائنات
وتفرق أعينا فى النجوم

فيا نجمة لم أضم يدي على لمعة الماس من نورها
ويا قمرا جاز أفق سمان

وغاب وأضواؤه فى دمي
ويا عمر طفل بلا أغنيات

ويا وردة نثرتها القبل

ويا قصة لم تكن فى كتابى سوى ذكريات

لأوجاعنا فى ليالى الشتاء

فيا موجة فى بحار الضياء

متى يزحف البحر ، كى نلتقى^(٢)

كما خرج بعض شعراء العربية على القافية من ناحية أخرى ، وهى وقوف
معنى البيت عندها ، واستقلالة عن بقية القصيدة ، وكان الأقدمون يرون فى
هَذَا الخروج عيبا كبيرا يسمى التضمين ، ولكن أبا العتاهية لم يبال كثير
بقواعدهم ، وخرج عليها فى قصيدته التى يقول فيها :

يا ذا الذى فى الحب يلحى أما والله لو كلفت منه كما
كلفت من حب رخيما لما لمت على الحب فذرني وما

(١) دراسات نقدية .. مصطفى السحرى ص ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٥٤ ، ٢١٢

(٢) مجلة الشعر .. العدد العاشر — أكتوبر ١٩٦٤ — ص ٣٨

ألقى فاني لست أدري بما وليت إلا أنسى بينما
أنا بباب القصر في بعض ما أطوف في قصرهم إذ رمى
قلبي غزال بهام فما أخطأ بها قلبي ولكني
سهماه عينان له كلما أراد قتلى بهما سلما^(١)

ومن أمثلة ذلك في العصر الحديث قول عبد الوهاب البياي :

الجنة الغريقة الحمراء
تخضر في اللهب والدما
تحرك الأنهار للبحار
تعلمت قراءة الأسرار
الليل والنهار
كتابها طائر الزمان
رسولها اللهفان^(٢)

ومهما يكن من أمر التجديد في القافية فسوف يظل الشعر ذو القافية المتحدة راسخ الجذور سامق الأغصان ، وسوف يظل التجديد محدودا ومبنيا على أساس التسهيل في فن الشعر ، ذلك التسهيل الذي يبقى على معالم قواعد الشعر ، وقوانينه ولا يمحطمها ، حتى لا يخرج من دائرة الشعر .

وأخيرا أقول كما قال العقاد : ومن تجاربنا في تاريخ الشعر العربي يتبين لنا أن قواعد النظم عندنا مواتية للشاعر في كل تصرف يلجئه إليه تطور المعاني ، والتعبيرات في مختلف البيئات ، والأزمنة^(٣) .

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص ٥٨٢

(٢) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ٧٨

(٣) اللغة الشاعرة ص ١٥٤

لذا فلا ينبغي أبداً أن نهدم هذه القواعد ، طالما أنها مواتية للشاعر الذي يستحق أن يكون شاعراً ، أما من حرم هذه الموهبة ، وأراد أن يجول في غير ميدانه بمحاولة إفساد القواعد ، وتحطيم القوانين فلن تواتيه قواعد الشعر .
ومع ذلك فإننا نتسامح في إجراء بعض التنويع ، والتطوير للموسيقى الشعرية ، ولكننا لا نسمح أبداً بإفسادها .

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية

٩٤/١٩٠٤

I.S.B.N.

977-273-048-0

**ملاحم التجديد فى موسيقى
الشعر العربى**

ملاحح التجديد فى موسيقى الشعر العربى

★ د. عبد الهادى عبد الله عطية

أولا : التجديد فى الوزن

يرى الدكتور طه حسين أن من أصولنا التقليدية فى الأدب عمود الشعر ، هذا الذى لم يستطع القدماء تحديده ، ولكنهم حرصوا عليه أشد الحرص ؛ وهذا الذى لم يستطع أحد من شعرائنا أن ينحرف عنه فى حقيقة الأمر مهما قيل فى مسلم ، ودعبل وأبى تمام ، والمتنبى ، وغيرهم من أصحاب التكلف ، والتصنع ، والبديع ، غهؤلاء وأمثالهم قد هموا أن يجددوا ، وجددوا بالفعل فى كثير من الأشياء ، ولكنهم احتفظوا دائما بالأوزان القديمة ، فلما جددوا لم يتكروا إلا أوزانا يمكن أن ترد إلى الأوزان القديمة على نحو من الأنحاء .

وقد حاول الموشحون فى الغرب أن يحطموا الإطار القديم الذى كان يحيط بالقصيدة ، فيزاحوا بين أوزان وأوزان ، ويخالفوا بين قواف وقواف ، ولكن منهم لم يستطع أن يعمر طويلا ، ففنى فى الزجل ، وأصبح لونا من ألوان الأدب العامى الذى نبتذله مخطئين ، أو مصيبين .

فهناك أصول تقليدية فى أدبنا العربى ، وقد استطاعت هذه الأصول أن تغلب الحوادث ، والخطوب ، وألوان التطور ، والانقلاب ، وتسيطر على شعر المعاصرين فى الأقطار العربية كلها ، وقد يحاول الشعراء هنا أو هناك شيئا من التجديد فلا ينجحون نجاحا صحيحا إلا إذا استبقوا هذه الأصول التقليدية ، ولم يعدوا عنها إلا بمقدار^(١) .

* مدرس الأدب والقدر — كلية التربية — جامعة الإسكندرية دمهور

ويرى الأستاذ محمد... مصطفى أن كل ما خرج على أوزان الشعر ليس بشعر عربى وإنما هو من عمل المولدين الذين رأوا أن حصر الأوزان يضيق عليهم مجال القول وهم يريدون أن يجرى كلامهم على الأنغام الموسيقية التى نقلتها إليهم الحضارة وهذه لا حد لها ، وإنما جنحوا إلى تلك الأوزان لأن أذواقهم تربت على ألفها واعتادت التأثير بها ، ثم لأنهم يرون أن كل ما يوقع على الأنغام الموسيقية يسهل تلحينه ، والغناء به ، وأمر الغناء بالشعر العربى مشهور ، ورغبة العرب فيه خصوصا فى المدينة العباسية أكيدة لذلك رأينا أن المولدين لم يطبقوا أن يلتزموا تلك الأوزان الموروثة عن العرب فأحدثوا أوزانا أخرى .

وإذا كان بعض الشعراء فى العصر العباسى قد تبرم بأوزان الشعر ، فإن العيب فىمن يحاول ما لا يستطيع ، هو عيب من لا يستكمل الوسائل ، ثم يريد الطفرور إلى الغايات . وما كان لنا أن نتابع هؤلاء الباغين على العربة الذين يريدون أن يتحيفوا جماها من أطرافه فننادى معهم بطرح هذه القيود ، فإنها ليست كما ظنوا قيود منع ، وإرهاق ولكنها حجز زينة ، ومعاهد رشاقة ، ونظام كأنه نظام فريد لا يحسن إلا إذا روعى فيه التناسق والتناظر .

وحين ننظر إلى القصيدة العربية فى سابق عهدها نجدها قد نهضت بجميع أغراض القول ، مع اشتراط الوزن والقافية ، وكان أكثر كلام العرب شعرا ، ولم يعرف أن أحدا منهم شكوا من ذلك ، أو تبرم به ، أو حاول الخروج عليه لا فى جاهلية ولا إسلام حتى العصر العباسى^(٢) .

ويرى العقاد أن أساس العروض العربى قابل للبناء عليه بغير حاجة إلى نقضه ، وإلغائه .. فقد كانت بضعة بحور من أوزان الشعر كافية لأغراض الشعراء فى الجاهلية ، ثم نشأت من أوزانها مجزوءات ، ومختصرات صالحة للغناء ثم اتخذت من هذه البحور أسماط ، وموشحات ، وأهازيج تتعدد قوافيها مع اختلاف مواقعها وتطول فيها الأشطر ، أو تقصر ، مع التزام قواعد الترديد فيها ، واختار بعض الشعراء نظم المثانى ، أو المزدوحات ، وبعضهم نظم المقطوعات التى تجتمع فى

قصيد واحد متعدد القوافي ، أو تتفرق ، وتتعدد بأوزانها مع توحيد الموضوع ولما نقلت الإلياذة اليونانية إلى النظم العربي لم تضق بها أوزانه ، ولم يظهر من سياق الترجمة أن هذه الأوزان قاصرة عن التنوع فيها على نمط غير هذا النمط لمن يشاء التنوع ، واستجابت الأوزان لمطالب المسرح ، كما استجابت للملحمة المترجمة ولما يشبهها من القصائد التاريخية المطولة ، ولم يعجز عن التعبير بها في فنون القصة على التحصيل ناظم ذو معرفة ، وثقافة ، كما وافقت هذه الأوزان أغراض الأحاديث والثنائيات .

وقد هاجم العقاد الدعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافي وقال : لا يدعو إليها غير واحد من اثنين : عاجز عن النظم الذي استطاعه الشاعر العامي في نظم القصص المطولة ، والملاحم التاريخية من أمثال السيرة الهلالية ، وسيرة الرير وغيرها من السير المشهورة المتداولة ، أو عاجز عن النظم الذي استطاعه الشاعر العامي والشاعرة العامية في نظم أغاني الأعراس ، ونواح المآتم وأمثال الحكمة ، والنصيحة على ألسنة المتكلمين باللهجات الدارجة ، ولا خير للفن في كلام يقوله من يعجز عن هذا القدر من السليقة الشعرية . والملكة الفنية ، وأحرى به أن يأتي بما عنده في كلام منشور ويترك النظم وشأنه بدلا من هدم الفن كله ، وحرمان اللغة من آثار القادرين عليه .

فان لم يكن نقص الملكة الفنية سبب العجز عن أوزان الشعر العربي ، والدعوة إلى إبطال هذه الأوزان فهو إذن عمل من أعمال الهدم ، يتعمده المجاهرون به لتقويض معالم اللغة ، ومحو آثار الأدب .

ويرى أيضا أن للوزن شأنه في شعر هذه اللغة ويرجع ذلك لأسباب من أهمها أصالة الوزن في تركيب اللغة^(٣) .

ويقول الدكتور هدارة : والحقيقة أن استمرار الأوزان العربية القديمة حتى يومنا هذا لم يكن مجرد مسألة تلقيدية ، أو قصورا من الشعراء عن الابتكار والتجديد ولكن هذه الأوزان الستة عشر تمثل في الواقع تنوعا موسيقيا واسع المدى يتيح

للشعراء أن يظنوا في دائرته كل عواطفهم ، وخواطرهم ، وأفكارهم ، دون أن يجدوا تضيقا أو حرجا يضطرون معه إلى محاولة الخروج على هذه الأوزان ، ليلائموا بين مادة شعرهم الجديدة ، وما تقتضيه من موسيقى ، وإيقاع خاصين^(٤) .

ولقد كان الخروج عن الوزن أمرا مستغربا لكنه مع ذلك قد حدث في شعر الجاهلين أنفسهم وليس أدل على ذلك من قصيدة عبيد بن الأبرص :

أقفر من أهله ملحوب فالقطيات فالذنوب
والحى مدعاش فى تكذيب طول الحياة له تعذيب =

وكذلك ما فعله الأسود بن يعفر الذى نوع الأوزان ، إذ أتى بأربعة أوزان فى خمسة أبيات حتى جاء بوزنى محرى هما البسيط والرجز ، وذلك فى قوله :

أنا ذمما على ما خيلت سعد بن زيد وعمر بن تميم
وضبة انترى العار بنا وذاك عم لنا غير رحيم
لا ينتهون الدهر عن مولى لنا قدراء بالسهم حافات الأديم
ونحن قوم لنا رماح وثروة من موال وصميم
لا تشتكى الوصل فى الحرب ولا تمن كنانات السليم

والأوزان التى وردت فى هذه الأبيات هى مجزؤ البسيط بوزنين ، ومخلع البسيط بوزن والرجز^(٥) .

وذكر صاحب الأغاني أن لأبى العتاهية أوزانا لا تدخل فى العروض ، وكان يقول أنا أكبر من العروض ، ومن ذلك قصيدته :

عتب ما للخيال خبرينى ومالى
لا أراه أثنى زائرا مذ لىال
لو رآنى صديقى رق لى أو رثى لى
أو يرافى عدوى لان من سوء حالى^(٦)

ومن مخالقات أنى العتاهية لقواعد العروض قوله من وزن المنسرح :

من لم تعظه الخطوب لم تشه الأيام والحقب
يا أيها المبتلى بهمته ألم تر الدهر كيف ينقلب
من أى خلق إله يعجب من يعجب والخلق كله عجب^(٧)

وهى قطعة عدتها سبعة أبيات ، وقد اشتملت على عدة مخالقات عروضية
أظهرها ما فى البيت الأول الذى لا ينسجم فى وزنه مع باقى الأبيات .

وكان من الشعراء الذين جددوا فى الأوزان سليم الخاسر ، وذلك فى قصيدته
ذات التفعيلة الواحدة ، يقول فيها :

موسى المطر .. غيث بكر .. ثم انهمر .. ألوى المرر
كم اعتسر .. ثم ابتسر .. وكم قدر .. ثم غفر

ومثل ذلك فعل يحيى بن المنجم يقول :

طيف ألم .. بذى سلم .. بعد العتم .. يطوى الأكم
جاء بضم .. وملتزم .. فيه هضم .. إذا يضم

ومثل ذلك أيضا قول عبد الصمد بن المعذل :

قالت خيل .. شؤم الغزل .. هذا الرجل .. حين احتفل^(٨)

وهناك بعض الشعراء فى عصر الخليل قد نظموا قصائد لا وزن لها ، وهى تشبه
اليوم الشعر الحر شها كبيرا ، وهذا نمط لقصيدة لا تلتزم الوزن الشعرى العروضى
وهى ترجع إلى عصر الخليل ، أى إلى آخر القرن الثانى الهجرى ، وهى قصيدة
لرزين العروضى الشاعر مدح بها الحسن بن سهل ، وهى كما رواها ياقوت فى
معجم الأدباء :

قربوا جماهم للرحيل غدوة أحبتك الأقربوك
خلفوك ثم مضوا مدلجين منفردا بهمك ما ودعوك

وفيها :

من مبلغ الأمير أخى المكرمات
تزدهى كواسطة فى النظام
يابن سادة رهر كالتجوم
إذا نعشت مدحهم بالفعال
مدحة محبرة فى ألسوك
فوق نحر جارية تستبيك
أفلح الذين هم أنجبوك
محييا سيادة ما أولسوك^(٩)

وقد أحدث المولدون فى العصر العباسى أورانا جديدة ، منها ستة استطوها
من عكس دوائر البحور ، وهى المستطيل مقلوب الطويل ، والممتد مقلوب
المديد ، والمتوافر محرف الرمل والمتشد مقلوب الخث ، والمنسرد مقلوب المضارع
والمطرود الصورة الأخرى من مقلوب المضارع .

وقد استحدث المولدون كذلك الفنون السبعة وهى :

— السلسلة : وأجزؤه : فعلن فعلاتن مصعلن فعلاتان مرتين ، ومثاله :
ياسعدك السعدان مررت على البان عرج يصا بدر فى المارل قد بان
— الدوييت : وهو وزن فارسى مركب من بيتين ، بسمونه الرباعى ، وأورانه كثيرة
أشهرها : فعلن متفاعلن فعولن فعلن مرتين ، ومثاله قول ابن الفارض :

أهوى قمرا له المعانى رق
تدرى بالله ما يقول البرق
من صبح جنبه أضاء الشرق
ما بين ثاياه وبينى فرق

ومن صوره قول ابن الفارض :

أغصان هواك بقلبي عزيت
أشكوك غدا إذا السجوم انكدت
من غير كلام
فى يوم رحام

ومن صوره أيضا قول ابن الفارض :

عينك وحاجباك قد أسرفت
أطلق برضاك فى الهوى أسرفت
والطرف كحيل مع لين فوام
حيران ذليل يقع بسلام^(١٠)

— القوما : اسمه مأخوذ من قول البغداديين القائمين بالسحور قوما نسحر قوما
وقد نظموا فيه الزهري ، والخمري ، والعتاب ، ولغته عامية ملحونة ، ووزنه
مستفعلن فعلان مرتين ، وأول من اخترعه أبو نقطه للخليفة الناصر وابنه الذي
يقول للخليفة الناصر :

يا سيد السادات لك بالكرم عادات
أنا ابن أبي نقطه تعيش أبويا مات
وأرى أنه ليس بشعر نظرا للغته العامية .

— الزجل : اخترع في الأندلس ، وقد أبدع فيه ابن قزمان ، وأرى أنه ليس بشعر
لما فيه من الألفاظ العامية يقول ابن قزمان :

وعزيش قام على دكان بحـال وراق
وأسد ابتلع ثعبان ففى غلط ساق

— كان وكان : اخترعه البغداديون ، وكانوا ينظمون فيه الحكايات ، والخرافات
وإن كان الامام الجوزي ، والواعظ شمس الدين قد نظما فيه الحكم والمواعظ
ومثاله :

قم يا مقصر تضرع قبل أن يقولوا كان وكان

— المواليا : من بحر البسيط مع الخروج عنه في بعض الأضرب ، وقد رثت جارية
بهذا الوزن البرامكة قائلة يامواليا ، أو مامواليا^(١١) لتفر من غضب الرشيد الذي
كان قد أمر ألا يرثوا بشعر بعد نكبتهم ، والرأى الراجح عند مؤرخي الأدب أن
المواليا نشأت أولا عند أهل واسط ، وقد نظموا من هذا الفن الغزل والمدح ، ثم
استعمله البغداديون وأجادوا فيه حتى عرف بهم دون مخترعيه^(١٢) وهو ثلاثة أنواع :
رباعى وأعرج ، ونعماني ومثاله قول جارية البرامكة :

يادار اين الملوك أين الفرس أين الذين رعوها بالقنا والترس
قالت تراهم رم تحت الأراضى الدرس سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس^(١٣)

— الموشحات : وألوان التجديد في أوزانها كثيرة ، حيث إنها قد تأتى على أوزان
بمحور الشعر المعروفة مع بعض الخروج عن الوزن ، وذلك كما فعل ابن بقی في
قوله :

صبرت والصبر شيمة العاني
ولم أقل للمطيل هجراني
معذی كفانی

فهذا من المنسرح ، وفيه خروج عن الوزن في قوله « معذی كفانی » وكذلك
قول أحد الوشاحين :

يا ويح صب إلى البرق
وفي البكاء مع الورق
له نظير
له وطير

وهو من البسيط ، وفيه خروج عن الوزن بالتزام الخفض في البرق ، وقد تأتى
على أوزان بمحور الشعر بغير خروج عن الوزن ، وحينئذ تكون مرذولة في نظر
الوشاحين — كقول ابن زهر من بحر الرمل :

أيها الساقى إليك المشتكى
ونديم همت في غرته
قد دعوناك وإن لم تسمع
ويشرب الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته

وهي أشبه بالخمسات .

وقد تأتى الموشحات مخالفة أوزان محور الشعر ، غير خاضعة للعروض ،
ويكون غرضها الغناء أكثر من الإنشاد كقول ابن بقی :

من طالب ثار قتلى .. ظبيات الحدوج .. فتانات الحجيج

ولابد أن يقول لالا بين الجزأين الجيمين لكى يستقيم التلحين^(١٤) .

وأوزان الموشحات كثيرة منها مستفعلن فاعلن فاعلن مرتين مثل :

يا جيرة الأبرق اليمان
هل إلى وصلكم سبيل
ومنها فاعلاتن فاعلن مستفعلن فاعلن مرتين مثل موشحة ابن سناء الملك يقول
فيها :

كللى	يا سحب تيجان الربا بالخلي
واجعللى	سوارك منعطف الجسول
ياسما	فيك وفي الأرض نجوم وما
كلما	اغريت نجما أشرقت أنجما
وهى ما	تهطل إلا بالطلى والدماس ^(١٥)

وفي العصر الحديث تصرف المازنى في البحور الشعرية ، مع التزام الحدود
الموسيقية ، فاستخدم ثلاث تفعيلات ، ثم اثنتين ، ثم تفعيلة واحدة ، فعل ذلك
في قصيدته أين أمك ؟ يقول فيها :

لم أكلمه ولكن نظرت
سألته أين أمك ؟
أين أمك ؟

وكذلك اقتصر المازنى على تفعيلة واحدة في الشطر الثانى في قصيدته ليل
وصباح يقول :

خيم الهم على صدر المشوق
يا دصديقى^(١٦)

— وكان للعقاد خطوات في هذا الميدان ، فقد اقتصر في بعض الأبيات على
تفعيلة واحدة ، وبعضها الآخر تام التفاعيل ، يقول في قصيدته عدنا والتقينا :

التقينا
التقينا

عجبا كيف صحرنا ذات يوم فالتقينا
بعد ما فرق قطران وجيشان يدينا

— وقد يقتصر على ثلاث تفعيلات في بعض أبيات القصيدة ، وتفعيلتين في البعض الآخر ، وفي بعض الأبيات أربع تفاعيل ، كما في قصيدته سلع الدكاكين في يوم البطالة يقول :

مقفرات مغلفات محكمات

كل أبواب الدكاكين على كل الحوانات تركوها ، أهملوها

— وقد زاد العقاد تفعيلة على مجزوء الرمل في البيت الأول من مقطوعة الجسم الضاحك ولم يلتزمها في الأبيات الأخرى حيث يقول :

تغرك الضاحك ، لا بل وجهك الضاحك ، بل كل جسمك

— واقتصر العقاد على تفعيلة واحدة في الشطر الثاني في قصيدته بعد عام ،
يقول :

كاد يمضي العام يا حلو الشئ
ما اقترنا منك إلا بالتمنى
أو تولى
ليس إلا

— وقد قام العقاد بتوزيع تفاعيل الحور توزيعا مختلفا عن توزيعها في دائرة الخليل فنراه مثلا في قصيدة المصرف قد اقتصر في البيتين الأول والثالث على تفعيلتين ، كل واحدة في شطر ، وفي البيت الثاني جعلها أربعا كل تفعيلتين في شطر ، يقول :

شهران من	ذاك	البناء
بيني وبين المال والد	نينا	العريضة والثراء
ليسا بأق	صي	في الرجاء ^(١٧)

— ولم يرد بديوان العقاد من أوزان غريبة لا عهد لأهل العروض بها إلا قطعة صغيرة عدتها اثنا عشر بيتا ، ومطلعها :

أبصرت بالموت فى الكرى عميان لا يخطيء العدد
 عميان حتى لما ترى عيناه ما اغتال أو رصد
 قلت أنت الذى حى كل البرايا عن الأبد؟^(١٨)

وكان لشعراء أبولو نصيب كبير فى هذا المجال ، فقد تفتنوا فى الأوزن ، فنرى
 أبا شادى يريد تفعيلة فى كل شطر فى قصيدة الجزاء العادل ، يقول فيها :

جزع الصب وللحزن العميق فى سبيلك
 لوعة الدنيا فمن هذا يطيق لمثلك
 غير ملك وضياء وجبور لا يضيع
 أكؤس الحب به شتى تدور وتوزع

— ونراه أيضا يتخذ تفعيلة واحدة لكل شطر فى قصيدته يا أمل :

يا أمل يا أمل
 يا هوى من عمل
 يا حلى للبعث
 يا قبرى فى الجلل
 يادوا للكلل
 يا لظى للكلل

— وقد يستخدمون نظام الشعر الحر ، فينوعون الوزن والقافية ، إذ يمزجون بين
 بحور مختلفة فى القصيدة الواحدة ، أو يتخذون موسيقى لا تتقيد بموسيقى الشعر
 العروضية ، يقول أبو شادى فى قصيدته مناظرة وحنان :

وجلسن بين تناظر. متأملات فى المراثى
 فلم التناظر

الحسن وحدته تجل وإن تنوع أو تبايس
 فله الجلاله

وللمحبين أشواق وتقديس^(١٩)

ونظموا في الشعر المنشور الذي لا يتقيد بوزن ولا قافية ، ونحن لا نعهده شعرا فلا نلتزم بتقديم نماذج منه .

— أما شعراء المهجر فقد نظموا على نظام الموشحات يقول نعيمة في قصيدته لو تدرك الأشواك :

يا ساقى الجلاسى بالله لا تحفل بكأس بين هذى الكئوس
أترع لغيرى الكأس أما أنا فاحسب كأنى لست بين الحلوس
واعبر ودعنى فارغ الكأس^(٢٠)

— وقد يتصرف شعراء المهجر في نظام الوزن بغير خروج عليه كما في قصيدة النهاية لنسيب عريضة يقول :

كفنفوه
وادفنفوه
أسكنوه
هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه
فهو شعب ميت ليس ينيق^(٢١)

— وقد يأتى شعراء المهجر بقصائد لا تكاد تلتزم منها معينا ، أو قاعدة محددة مثل قصيدة نعيمة بعنوان من سفر الزمان ، يقول :

روحى فكم شبت وشابت سنين
من قبل أن بانت حواشيك
واليوم كف الدهر تطويك
عنا ومن يدري متى تنشرين
روحى وخلينا
بالأرض لاهينا
ترعى أمانينا^(٢٢)

— وكثيرا ما كان يجمع شعراء المهجر بين شطرى البيت فى وحدة متأسكة ،
كقول نعيمة فى قصيدة النهر المتجمد :

يا نهر دل نضبت مياهلك فانقطعت عن الخربير
أم قد هرمت وحر عزمك فانشيت عن المسير

— ومن عجب أنه قد رويت بديوان البارودى قطعة من وزن مخترع ، لا عهد
للعروضيين به ، وعدد أياتها تسعة عشر ، ومنها :

املاً القدح واعص من نصح
وارو غلتى بابتة الفرح
فالفتى متى ذاقها انشرح

— وكذلك فعل شوقى ، فلم يسلم ديوانه الشوقيات من وزن مخترع هو نفس
الوزن الذى اخترعه البارودى ، وذلك فى قطعة عدتها سبعون بيتا ، مطلعها :

مال واحتجب وادعى الغضب
ليت هاجرى يشرح السبب
عتبه رضى ليته عتب

— وهو بوزن مستعلن فاعلن .

— وفى مسرحية مجنون ليلى عدة أيات من وزن لا عهد للعروضيين به ،
أولها :

زباد مذاق قيس ولا هما

وكذلك الأنشودة التى جاءت على لسان الحادى :

هلا هلا هيا اطوى الفلاطيا
وقربى الحيا للنازل الصب

وكذلك الأنشودة التى أولها :

يا نجد نخذ بالزمَام ورحب

وفي مسرحية مصرع كيلوباترا وزن غريب هو ما جاء على لسان كيلوباترا :
بل حارس جاف من حرس القصر

وكذلك على لسان شرميون :

ملكتي دعى هذه الفكر

ومثل غناء إياس :

يا طيب وادي العدم من منـــــــــــــــــزل^(٢٣)

— وقد راح الشعراء في العصر الحديث يتحررون من قيود العروض ، ويتجهون إلى وحدة التفعيلة في شعرهم الجديد ، يقول كامل ايوب :

بنشوة درج

قرب شجيرة سخية الأرج

وعلمته أمه أن ينشر الجناح

وأن يبش للصباح

— ويقول نزار قباني تحت عنوان أوى :

أمات أبوك

ضلال أنا لا يموت أوى

ففى البيت منه

روائح رب وذكرى نب

هنا ركنه تلك أشياءه

تفتق عن ألف غصن صى

— ويقول كمال نشأت فى قصيدته أحلام عذراء :

كصغار حمام
تاهت في أفق البرية
كانت أحلامى الوردية
والناس نيام
في ليلة صيف قمرية^(٢٤)

— وقد عبرت نارك الملائكة عن طريقة الوزن في الشعر الجديد بقولها: كل ما
سنصنع نحن الآن أن نتلاعب بعدد التفاعيل ، وترتيبها ، كقصيدة جدران
وظلال :

شيء رهيب بارد
خلف الستار
يرعى جدار
أواه لو هدم الجدار

— وقد جرى أكثر شعراء الجديد على حرية استعمال الأضرب ذات الأوزان
المختلفة في القصيدة الواحدة ، ومن ذلك قول فدوى طوقان :

قنائيك
على أطلال من رحلوا وفاتوها
تنادى من بناها الدار
وتنعى من بناها الدار

— وقد يخرج شعراء الجديد على قواعد الزحافات والعلل ، ومن ذلك قول
صلاح عبد الصبور في مجموعته الناس في بلادى ، يقول :

غناؤها كرجفة الشتاء في ذؤابه الشجر

ويقول :

الناس في بلادى جارحون كالصقور

وقد يستخدم شعراء الجديد أكثر من وزن في القصيدة الواحدة ومثال ذلك
قصيدة جذور الريح للشاعر حسب الشيخ جعفر ، ومنها :

طائر الموت على عينيك مثقوب الرءاء

بوزن فاعلاتن ، ثم ينتقل الى وزن مفاعلتن ، بين الرمل والوافر فيقول :

أشم شواء لحمى فى عيونك أستلذ النار تأكلنى
وتتركنى

— وقد يستخدمون التدوير بطريقة لم تكن معروفة فى الشعر العمودى ، وذلك
بامتداده حتى يشمل القصيدة كلها ، أو يشمل أجزاء كثيرة منها ، بحيث تصح
القصيدة ، أو يصبح المقطع المدور بيتا واحدا ، ومثال ذلك إطار الصورة المتناثرة
للشاعر حسب الشيخ جعفر ، يقول فيها :

أخبر ركننا منعزلا ، مرات تدنومنى خادمة المقهى

وتسامرنى ، فى وجهى يخبو آخر مصباح ، فى المتحف

— وقد ابتكر بعض الشعراء تفعيلات جديدة. تقول نازك الملائكة :

رسمت فى الصمت وجهه كان وجهه زنبق الحديقة^(٢٥)

ولذلك أصل فى شعر المولدين ، يقول أبو نواس :

يا من لحانى	على زمـ
اللهو شانى	فلا تلمنى ^(٢٦)

— ويقول ابن نقي :

أنا وأنا	أسوة هذا الهجر
بالصبر بنتا	عند انصداع الفجر
وقد رحلتا	غنى الجوى فى صدرى ^(٢٧)

وفي ختام هذا الموضوع أقول كما قال العقاد : إن التسجيل المطلوب لفن من الفنون ينبغي أن ينتهي عند بقاء الفن فنا ، مقرر القواعد ، والمقاييس فمهما يكن من تيسير الأوزان بالتنويع ، والتوفيق ، فلا مناص في النهاية من التفرقة بينها وبين الكلام المرسل في سهولة الأداء ، وإنما المطلوب أن تكون فنا سهلا وليس المطلوب مجرد السهولة التي تخرجها من عداد الفنون ، ولا سبيل إلى الاستغناء عن القواعد في عمل له صفة فنية ، ولا ضرر من الاستغناء عن القيود التي تعوق حرية الفن ، ولا يتوقف عليها قوامه الذي يسلكه في عداد الفنون^(٢٨) .

ثانيا : التجديد في القافية

عرف العرب في الجاهلية القافية بالفطرة ، وساروا على منوالها بالسليقة ، وقد اختص الشعر العربي بالقافية ، والوزن ، ويرجع العقاد ذلك إلى فن الحدا الذي هو غناء مفرد موقع على نغمة ثابتة ، وهي حركة الحمل ، ولابد للغناء المفرد من القافية لأنها هي التي تنبه السامع إلى المقاطع ، والنهايات .

ثم يقول : فالأهم التي ينفرد فيها الشاعر بالإنشاد تظهر القافية في شعرها ، لأن السامعين يحتاجون إلى الشعور بمواضع الوقوف ، والترديد ، وإنما تنشأ الحاجة إلى القافية ، أو وقفة تشبه القافية ، عند تفاوت السطور ، وانقسام القوم إلى منشدين ومستمعين^(٢٩) .

ويؤد لنا حقيقة أن العرب في الجاهلية قد عرفوا القافية بالفطرة أن النقد الجاهلي قد رفض عينا وقع في القافية في شعر النابغة الذبياني الذي اختاره الجاهليون ناقدا لشعرائهم في عكاظ ، فقد روى أن النابغة حين أنشد قصيدته التي مطلعها :

أمن آل نية رائح نر ، نسد .
عجلان ذازاد وغير مزود
وفيها :

زعم البوارح أن رحلتنا غدا
وبذاك خبرنا الغداف الأسود^(٣٠)

حين سمع أهل المدينة منه ذلك عابوه عليه ، وأسمعوه غناء في هذين البيتين
على لسان مغنية غنت أمامه بهذا الشعر 'نعيب' ، لينفتوا الشاعر إلى الإلقاء ،
وحينئذ فطن الشاعر ، ولم يعد إلى الإلقاء بعد ذلك^(٣١) .

وإذا كان النقاد قد عابوا ما وقع في القافية من اضطراب ، فإن ذلك يدل على
أن هناك خطأ واضحاً يوافق الصواب من سننكه ، أما من يحرف ، أو يعدل عن
هذا الخطأ بغير قصد ، فإنما يقع في موضع العيب ، ولا يستطيع أن يكون بمأى
عن نقد النقاد ، وهذا دليل على أن الشعر الجاهلي كان بعيداً عن هذه العيوب ،
وأن العرب كانوا على معرفة بخدود القافية في الجاهلية بغير حاجة إلى تسمية
مصطلحاتها .

وإذا ما تتبعنا مسيرة الشعر العربي وحدنا بعض الشعراء لم يلتزموا وحدة
القافية ، ولعل الذي هياً للشعراء تنوع القافية نوع غريب من الشعر يسمونه
القواديس تشبهاً بقواديس الساقية ، لارتفاع بعض قوافيه في جهة ، وانخفاضها في
الجهة الأخرى ، فأول من جاء به طلحة بن عبيد الله العوني في قوله من قصيدة
مشهورة طويلة :

كم للدمى الأبكاء بالـ	خبنتين من منازل
بمهجتي للوجد منـ	تذكاريها منـ
معاهد رعيها	مشفجر اخواكل
لما نأى ساكنها	فأدمعى هواطل

وقد تعتمد فيه الإلقاء ، وأوطأ في أكثر قصداً كما فعل في البيتين الأولين .

— ومن الشعر جنس كله مصرع إلا أنه يختلف الأنواع : فمن ذلك الشعر المسمط ، وهو أن يتدّى الشاعر بيت مصرع ، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته ، ثم يعيد فيها واحدا من جنس ما ابتدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة ، مثال ذلك قول امرئ القيس :

توهمت من هند معالم أطلال	عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مرايع من هند خلّت ومصايف	يصيح بمغناها صدى وعواذف
وغيرها هوح الرياح العواصف	وكل مسف ثم آخر الدهر رادف

بأسحهم من نوء السماكين هطال^(٣٢)

وهكذا يأتي بأربعة أقسمة على أي فافية شاء ، ثم يكرر قسيما على قافية اللام . يقول ابن رستيق : وقيل إنها منحولة ، وهناك من نسب التسميط لامرئ القيس في أبيات أخرى يقول فيها :

يا صحبنا عرجوا	تقف بكم أسح
مهريّة دلح	في سيرها معج

نالت بها الرحل

وإن كان أبو العلاء المعري يكذب ذلك ، ويحسبه لبعض شعراء الاسلام ، محتجا بأن ذلك الوزن من الرجز ، والرجز أضعف الشعر ، وهذا الوزن من أضعف الرجز ، فلا تصح نسبته الى امرئ القيس^(٣٣) .

وربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسمة مثل قول أحدهم :

خيال هاج لي شحا	فبت مكابدا حزنا
عسيد القلب مرثها	بذكر اللهور والطرب

وربما جاءوا بأوله أبياتا خمسة على شرطهم في الأقسمة ، وهو المتعارف ، أو أربعة ، ثم يأتون بعد ذلك بأربعة أقسمة ، كقول خالد القناس :

لقد نكرت عيني منازل حيران كأستار رق ناهج خلق فاني

توهمتها من بعد عشرين ججة فما أستين الدار إلا بعرفان
فقلت لها حيث يادار جيرتي أبيني لنا أنى تبدد إخواني
وأى بلاد بعد ربك حالفوا فان فؤادي عند ظبية جيراني

فجاء بأربعة أبيات ، ثم قال بعدها :

وما نطقست واستعجمت حين كلمت وما رجعت قولاً وما إن ترمم
وكان شفائي عندها لو تكلمت إلى ولو كانت أشارت وسلست
ولكنها ضنت على بتيان

والقافية التي تكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة ، واستتقاه من السمت وهو أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة ، أو خرزة ما ، ثم تنظم كل سلك منها على حدثه بالثلوث يسيرا ، ثم تجمع السلوك كلها في ربحدة ، أو شبيها ، أو نحو ذلك ، ثم تنظم أيضا كل سلك على حدثه ، وتصنع به كما صنعت أولا إلى أن يتم السمت .

وقال أبو القاسم الزجاجي : إنما سمي بهذا الاسم تشبيها بسمط اللؤلؤ ، وهو سلكه الذي يضمه ، ويجمعه مع تفرق حبه ، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرقا القوافي متعقبا بقافية تضمه ، وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه القصيدة صار كأنه سمط مؤلف من أشياء متفرقة^(٣٤) .

ونوع آخر يسمى مخمسا ، وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك إلى أن يفرغ من القصيدة ، أو أن يؤتى بالقسيم الخامس بقافية مخالفة للأربعة قبله ، ثم يتحد القسيم الخامس في كل مجموعة في القافية كقول الشاعر :

ورقيب يردد اللحظ ردا ليس يرضى سوى ازديادي بعدا
ساحر الطرف مذجنى الورد خدا إن يوما لناظري قد تبدى
فتملئ من حسنه تكحيل^(٣٥)

وثبتت خمسة تنسب لأبي نواس يقول فيها :

ما روض ربحانكم الزاهر وما شذى نشركم العاطر
وحق وجدى والهوى قاهر مذ غبتمو لم يبق فى ناظر
والقلب لا سال ولا صابر^(٣٦)

وإن كانت نسبة هذه المزدوجة لأبي نواس مكذوبة ، أو مشكوك فيها . وقد
أنشد الدميرى لأبي نواس خمسة ختمه بهذا الدور :

ياليلة قضيتها حلوه مرتشفا من ريقها فهوه
تسكر من قد يتغنى سكره ظنتها من طيبها لحظة
ياليت كان لها آخر^(٣٧)

وثبتت خمسة لأبي على تميم بن معد ، يقول فيها :

إذا لم يظهر الحب ولم ينبتك الصب
ويفشى سره القلب فجملة ما ادعى كذب
فبح أيها الكاتب

وهناك المربع وهو البيتان الأولان فى الخمس ، من مثل قول ابن وكيع التيسى :

من مقلة كالصارم البتار ألحاظها أمضى من المقدار
تحكم فى لبي وفى اصطبارى نظير عكم الدهر فى الأحرار^(٣٨)

ويرى يوهان فك أن القرن الثانى الهجرى ربما شهد نشأة الدوبيت ، أو الرباعى
الذى تتحد مصاريعه فى القافية ماعدا المصراع الثالث ، ويقول أن هذا القالب
يقرن ببشار بن برد ، إذ روى أنه قال هذا الرباعى الخالى فيما يظهر من الإعراب
فى أواخره .

رباب ربة البيت تصب الخل فى الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

ونسب إلى بشار في هجاء خياط أفسد ثوبا له رباعية يقول فيها :

خاط لي عمرو قبا ليت عينيه سوا
قلت بيتا ليس يدرى أمديح أم هجاء^(٣٩)

وتكثر الرباعيات في ديوان أبي نواس ، وخاصة في الخمريات والغزل ، ومن أمثلتها الطريفة قوله :

أدر الكأس واعجل من حبس واسقنا ملاح نجم في الفلس
قهوة كرخية مشمولة تنفض الوحش عنا بالأنس

ومن كان يكثر منها — فيما يظهر — أبو العتاهية سواء في الغزل أو في الزهد ، من مثل قوله :

الموت بين الخلق مشترك لا سوقة يبقى ولا ملك
آخر أصحاب القليل وما أغنى عن الأملاك ما ملكوا

ومن أمثلة المسمط المربع خمرة لأبي نواس تتوالى على هذا النمط :

يا من لحافى على زمامى
اللهو شافى فلا تلمنى^(٤٠)

يقول ابن رشيقي : وأكثروا من هذا الفن ، حتى أتوا به مصراعين مصراعين فقط وهو المزدوج ، إلا أن وزنه كله واحد ، وإن اختلفت القوافي ، كذات الأمثال ، وذات الحلل ، يقول أبو العتاهية في ذات الأمثال ، وله فيها أربعة آلاف مثل :

حسبك فيما تبغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفا من اتقى الله رجا وخافا
هي المقادير فلمنى أو فذر إن كنت أخطأت فما أخطأ القدر^(٤١)

ومن ذلك مزدوجة النيسى ، وهي طويلة تصل إلى ثلاثمائة بيت ، أولها :

ياسائل عن أطيب الدهور وقعت في ذاك على الخبير

سألتني أي الزمان أحلى
عندي في وصف الفصول الأربعة
وأية بالقصف عندي أولى
مقالة تغني الليب مقنعة^(٢٢)

وقد جاءوا بالتلبية على قواف مختلفة ، كما رروا في تلبية بكر بن وائل من قبيل
المزدوح :

لبيك حقا حقا
حنناك للنصاحة
تعبدا وصدقا
لم نأت للرقاحة^(٢٣)

ومن ذلك مزدوجة أنى نواس :

ياراتنا الليل
لا تأمس الدهرا
احذر من الليل
الدهر ذو صرف
يرميك بالحنن
إن له غمدا

رواها الأصفهاني ، وروى أن أبا العتاهية قد عارض هذه المزدوجة التي كتبها
أبو نواس في الزهد بمزدوجة أخرى قال فيها :

إننا لفى اعتزار
حتى متى التواني
بالليل والنهار
ونحن في التفاني

ومن أوائل الذين كتبوا في هذا الضرب الجديد من القوافي الفزاري في نظمه
التعليمي لعلم الفلك ، وهو من قبيل المزدوج الذي تتألف أدواره من ثلاثة أبيات
متحدة القافية على بحر الرجز ، أولها :

الحمد لله العلى الأعظم
الواحد الفرد الخواد المنعم
ذى الفضل والمجد الكبير الأكرم

ودكر صاحب الأغاني قطعة من المزدوح للمليد بن يزيد كان قد جعلها حننية
من خطب الجمعة .

الحمد لله ولي الحمد
أحمده في يسرنا وحيند

وهو الذى فى الكرب أستعين وهو الذى ليس له قرين

وإذا صحت نسبة هذه المزدوجة لكان الوليد من أقدم الشعراء الذين كتبوا هذا النوع الجديد من القوافى^(٤٤) .

ويقول ابن رشيق : ولا يكون أقل من مصرعين ، وأنشد الزجاجى وزنا مشطرا كثير الفصول لا أشك أنه مولد محدث ، وهو :

سقى طللا بحزوى هزيم الودق أحوى
بعهدنا فيه أروى زماننا ثم أقوى

وأرى أنه من المربعات التى استحدثها المولدون ، وربما كانت هذه المربعات أصلا للمبهمات بالتزام قافية واحدة لكل بيتين ، ثم استحدثت بعد ذلك التزام روى واحد للقسم الخامس فى كل مقطوعة ، فيصير الشعر مخسما .

وأنشد الجوهري لبعض المحدثين :

أشأقك طيف مامه بمكة أم حمامه

يقول ابن رشيق : ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا من الخمسات ، والمسمطات ، لأنها دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه ، وضيق عطنه ، ما خلا امرأ القيس فى القصيدة التى نسبت إليه ، وما أصححها له ، وبشار بن برد فقد كان يصنع الخمسات والمزدوجات عبثا واستهان به بالشعر ، وبشر بن المعتز فقد أنشد الجاحظ له أول مزدوجة ، وصنع ابن المعتز قصيدة فى ذم الصبوح ، وقصيدة فى سيرة المعتضد ركب فيها هذا الطريق ، وهذا الجنس موقوف على ابن وكيع ، والأمير تميم بن المعز^(٤٥) .

وقد روى ابن قتيبة لأبى العتاهية شعرا أهمل فيه القافية :

للمنون دوائر يدرن صرفها هن ينتقينا واحدا فواحدا^(٤٦)

وقد ذكر ابن رشيق مقطوعة لأبى نواس بلا قافية ، أو على النظام الذى عرف حديثا باسم الشعر المرسل ، يقول فيها :

ولقد قلت للمليحة قولي

إشارة قبلية

من بعيد لمن يحبك

فأشارت بمعصم ثم قالت

إشارة لا لا

من بعيد خائف قولي

فتغيت ساعة ثم إني

إشارة امس (٤٧)

قلت للبغل عند ذلك

وأنشد الباقلاني في كتابه إعجاز القرآن :

أشد كفى بعري صحبته

رب أخ كنت به مغتبطا

أحسبه يزهد في ذي أمل (٤٨)

تمسكا مني بالود ولا

— وكانت الموشحات ثورة على وحدة القافية ، حيث أمها تتألف من أقفال وأبيات ، وقافية كل بيت مختلفة عن قافية القفل ، وقوافي الأبيات الأخرى ، ومثال ذلك موشح عبادة ابن ماء السماء يقول في بيت بقافية الياء .

أنت قد صيرت بالحسن من الرشد غي

فاتتد في طرفي حبك ذنبا على

فاتتد وأن تشاقتلي شيئا فشى

ثم يقول في القفل بقافية اللام :

أجمل ووالتي منك يد المفضل

فهى لى من حسنات الزمن المقبل

ثم يقول في بيت آخر بقافية الكاف :

ما اغتذى طرقى إلا بسنا ناظريك

وكذا فى الحب ما بى ليس يخفى عليك

وكذا أنشد والقلب رهين لديك (٤٩)

والموشح التام يتألف من ستة أقفال متحدة القافية ، وخمسة أبيات مختلفة القوافي والأفراء يتألف من خمسة أقفال متحدة القافية ، وخمسة أبيات مختلفة

التموافى كما أن قوافى الأبيات مختلفة عن قافية الأقفال .

— وقد سار شعراء النهجر في ميدان التجديد في القافية أشواطاً بعيدة ، فاتجهوا إلى تنويع القافية ، وكان هذا التنوع بعد كل مقطوعة ، وقد تزيد أبيات المقطوعة إلى خمسة أبيات مثل قول زكى قنصل بعنوان على ضريح سعاد بقافيتى الرء والبدال :

رفت رفيف الأقحوانه	وابظفت فى عمرها
ماذا جنت حتى تصيدها	الردى فى فجرها
يارب لا تحبس فؤادى	لحظة عن ذكرها
أنا قد عيدتك بسمة	وضاءة فى ثغرها
وشممت أنفاس الجنان	شذية فى شعرها

وقد تتكون كل مقطوعة من أربعة أبيات مثل قول نسيب عريضة فى قصيدته رباعيات :

كم دوحة لا يبين منها	إلا قليل من الكثير
فروعها والغصون جزء	بدا ولكنه حقير
وتحت سطح الثرى أصول	محبوبة حجمها وفير
فيها حياة الغصون لكن	لدى الورى شأنها صغير ^(٥٠)

وقد تتكون المقطوعة من خمسة أبيات ، ثلاثة منها بقافية ، وبيتان بقافية أخرى مثل قول جبران فى حرقه الشيوخ :

يا زمان الحب قد ولى الشباب	وتوارى العمر كالظل الضعيل
وامحى الماضى كسطر فى كتاب	خطه الوهم على الطرس البليل
وغدت أيامنا قيد العذاب	فى وجود بالمسرات نخيل
فالذى نعشقه بأساقضى	والذى يطلبه مل وراح
والذى حزنه بالأمس مضى	مثل حلم بين ليل وصباح

وقد تتكون المقطوعة من بيتين على قافية ، وثلاثة على قافية أخرى مثل قول أبى ماضى :

أعلى عيني من الدمع غشاء
غاض نور الطرف أم غارت ذكاء
ما لنفسى لا تبالى الطريا
عجبا ماذا دهاها عجبا
ليتها ما عرفت ذاك النبا
أم على الشمس حجاب من غمام
لست أدري غير أنى فى ظلام
أين ذاك الزهو أين الكلف
فهى لا تشكو ولا تستحلف
فالسعيد العيش من لا يعرف^(٥١)

— وقد تكون المقطوعة من بيتين مثل قول نسيب عريضة فى قصيدة سيان :

سيان أن تصغى
يا نفس فالآتى :
العيش إذ يشقى
إن الذى يحى
للنصح أو تغضى
مثل الذى يمضى
كالعيش إذ يمضى
بعض الذى يفنى

— وقد نظم شعراء المهجر على نظام الموشحات الأندلسية . مثل قول
جبران :

يا نفس لولا مطمعى
لحنا تغنيه الدهور
بل كنت أنهى حاضرى
سرا تواريه القبور^(٥٢)
بالخلد ما كنت أعى
قسرا فيغدو ظاهرى

— وقد نظم شعراء المهجر على نظام الأرجوزة ، وزادوا اتحاد قافية المصاريع فى
أكثر من بيت كما فى مقطوعة الناسكة لإيليا أبى ماضى :

أبصرت فى الحقل قبيل الغروب
جائبة مطرقة الرأس
سنبلة فى سفح ذاك الكثيب
كأنها تسجد للشمس
وأنها تتلو صلاة المساء

— كما نظم بعضهم على طريقة الرباعيات الشبيهة برباعيات الخيام كتقول رشيد
أيوب :

يا نفس قد قل عندى ريت مصباحى
قومى اشرفى من كميت الراح وارتاحى
دنيا تساوى بها النشوان والصاحى
لا خير فى عيشها لولا أمانها

— وتسير رباعياته ثلاثة منها على قافية والبيت الرابع على قافية أخرى . وربما
أضاف نذرة حداد إلى رباعياته بعض الكلمات المروونة سقفاة ، ويجعلها لازمة لكل
مجموعة من رباعياته يقول :

إن رأيت الفقير يهتز ضعفا سائلا من يمر عوننا وعظما
ورأيت البخيل يجتاز خطفا لا يبالي وليس ييسط كفا
لا تدمى ميوله وشعوره
فهو بلا وجدان^(٥٣)

— وقد تصرف شعراء المهجر فى نظام القوافى تصرفا واسعا كقول ميشال
معلوف :

تمر الليالى كمر السحاب وتمضى الأمانى كومض البروق
فحاتم يغمر هذا الضباب حواشى نفس فلا تبصر
وتبحث عنك فلا تعثر تراها أضاعت اليك الطريق
وقول نعمة الحاج :

يا حمامات الحى هجتن لى كا من الشوق ونيران الجوى
ذهب العمر وولى مسرعا والصبا هيهات لى أن يرحعا
أ يكون العمر إلا موجعا بعد هذاك الزمان الضيب
زمن اللهو ولذات المسوى^(٥٤)

وقول شفيق المعلوف :

هل أنا إلا ذرة من ضياء

هل أنا إلا زفرة الله قد
صعدا فوق قباب الجلد
فلم تزل لاهبة في الفضاء^(٥٥)

— وقد نرى نماذج أخرى من شعر المهجر لا تكاد تلتزم منها معينا أو قافية
محددة كقول ميخائيل نعيمة في قصيدة « من سفر الزمان » :

روحي فكم شبت وشابت سنين
من قبل أن بانت حواشيك
واليوم كف الدهر تطويك
عنا ومن يدرى متى تنشرين
— وقول جبران :

اكنم هـواك
عن يراك تغنم

بالله يا قلبي
واخف الذي تشكوه

من باح بالأسرار
يشابه الأحمق
فالصمت والكتمان
أحرى بمن يعشق

إذا أتاك
عما دهاك فاكنم^(٥٦)

بالله يا قلبي
مستعلم يسأل

— ثم نبذ القافية الموحدة في العصر الحديث جميل صدق الزهاوي إذ يقول :
لموت الفتى خير له من معيشة
وأنكد من قد صاحب الناس عالم
يكون بها عبثا ثقيلا على الناس
يرى جاهلا في العز وهو حقير
يعيش رخي العيش عشر من الورى
أما في بنى الأرض العريضة تقادر
وتسعة أعشار الأنام مناكيد
يخفف ويلات الحياة قليلا^(٥٧)

— وكان العقاد من الشعراء الساقين إلى تسوع القافية في العصر الحديث ،
فتراه يستخدم القافية المزدوجة وذلك في قصيدته أسحار أيار :

قد أقبل الربيع	بنشـره	يضـوع
ففاحت الزهور	وصاحت	الطيـور
حديثها تلحين	ولحنها	شـحـون

— ويستخدم كذلك المثلث كما في قصيدته المعرى وابنه يقول :

يا أبى طال في الظلام قعودى	فمتى أنت مخرجى للوجود ؟
طال شوقى إليك فاحلل قيودى	

— واستخدم العقاد الرباعيات وذلك في قصيدته بعد عام يقول :

مذعرفناك عرفنا كل حسن	وعـــــــــــــــــــــــــــــــــذاب
لمب في القلب فردوس لعينى	فى اقترابــــــــــــــــــــــــــــــــى

وكذلك في قصيدته « دعابة » يقول :

وقالوا أيهى الفؤاد الكظيم ؟	وأين يحل الهوى من رميم ؟
فقلت هى النار ترعى المشيم	ولا يقدح الزند إلا الحجر

— واستخدم العقاد الخماسية في قصيدته « الوحيد الغريق » يقول :

بحر من الحب والغزل	طما على الكون فاحتواه
تعال نرشفه بالقبل	تعال ننزفه بالشفاه

فى غير مهل ولا عجل

— واستخدم كذلك الموشحات إذ يقول في قصيدته حسبى :

فاض عليك الصبا وروعته	وغاض منك الوفاء وانحسرا
الورد يشفى بالعطر من نشقا	
والماء يروى الغليل والحرقا	

والبدر يجلو بنوره الحدقا
والحسن ما فضله وبهجتته
إذا اعترى بالهيام من نظرا^(٥٨)

— وكذلك اتجه شعراء الديوان العقاد وشكري والمازني إلى تنوع القافية يقول
المازني في النظم على طريقة الموشحات بعنوان مناجاة حسناء

أنس منظرها وقد طلعت
للغير بين خمائل الورد
والماء يرقصه تدفقه
والبدر أشحبه تأرقه
والليل طفل شاب مفرقه

والغصن مياد وقد عبت
حلل النسيم بنفحة الرند
— وقال أيضا من الرباعيات بعنوان ثورة النفس :

أبيت كأن القلب كهف مهدم
أو أنى فى بحر الحوادث ضمرة
برأس منيف فيه للريح ملعب
تناطحها الأمواج وهى تقلب
إذا اغتمضت عيناي فالقلب ساهر
وما إن تنام العين لكن اخالها
يظل طوال الليل يرعى ويرصد
تدير بقلبي نظرة حين أرقد

وكذلك نظم أحمد شوقي على نظام الرباعيات يقول :

بحمد الله رب العالمينا
لقينا من عدوك ما لقينا
وحمذك يا أمير المؤمنيننا
لقينا الفتح والبصر المبينا
هم شهرؤا أذى وشهت حربا
فكنت أجل إقداما وضربا
أخذت حدودهم شرقا وغربا
وطهرت المواقع والحصونا^(٥٩)

— وقد نظم شعراء أبولو على نظام الموشحات ، يقول أبو شادى فى قصيدته
نغمة من الشعر :

دلال الغواى لقلبى أسر
ووحدى وذلى دفين الأثر

فكيف الرجاء
وفيم الشفاء
ومالسى دواء
وأين المفـر

عيون سبتنى ولحظ سحر وحسن دعائى لقتل ومر

— وقد تحرر شعراء مدرسة أبولو من القافية فيما سموه بالشعر المرسل يقول أبو شادى فى قصيدته ممنون الفيلسوف :

شاء ممنون أن يكون حكيما بل إماما وفيلسوفاً عظيما
وقليل هم الذين تخلوا دائما عن مثل هذا الخيال
قال ممنون ليس لى حين أرجو فى جلال أن أصح الفيلسوفاً
— وكذلك يقول فى قصيدته « مملكة ابليس » :

جلست ألعن ألبيسا وما اقترفت يدها من خلق دنياه للإساءات
فى مجلس ذى غطاريف لهم سير محمودة الذكر من برو من أدب
وكلهم سبحانه والله واتمسوا معونة الله للإصلاح فى الناس^(٦٦)

ثم راح الشعراء ينبذون القافية غير مباليين ، ومن ذلك ما يقوله حسن توفيق تحت عنوان أحب أن أقول لا :

أرفض أن أعيش فى عالمكم مهرجا
يضحك من منظره ذوو النفوذ والرتب
أقول لا تخرجوا
فى بادىء الأمر ويعدده أوضح السبب^(٦٧)

— وقد وجد القافية فى السطرين الأول والثالث ، وكذلك فى السطرين الثانى والرابع بقافية أخرى .

وهذه قصيدة للشاعرة فدوى طوقان تقول فيها :

منيتي، صمتا، هدوءا لا تنقل لي كان أو سوف يكون
لا تحدثني عن الأمس ، ولا تذهب لغد
لم يعد للزمن المحدود عندي أى معنى
قد تلاشى الأمس أصداء وظلا
والغد المجهول يمتد بعيدا ليس بجلى^(٦٣)

— كما خرج شعراء العربية على القافية من ناحية أخرى وهى وقوف معنى
البيت عندها واستقلاله عن بقية القصيدة ، وكان الأقدمون يرون فى هذا الخروج
عيبا كبيرا يسمى التضمين ، ولكن أبا العتاهية لم يبال كثيرا بفواعدهم ، وخرج
عليها فى قصيدته التى يقول فيها :

يا ذا الذى فى الحب يلحى أما	والله لو كلفت منه كما
كلفت من حب رخيخ لما	لمت على الحب فذرني وما
ألقى فإني لست أدري بما	وليت الا أننى بينما
أنا بباب القصر فى بعض ما	أطوف فى قصرهم إذ رمى
قلبي غزال بسهام فما	أخطأ بها قلبي ولكنما
سهماه عينان له كلما	أراد قتلى بهما سلما ^(٦٤)

— ومن أمثلة ذلك قول عبد الوهاب البياني :

الجثة الغريقة الحمراء
تخضر فى اللهب والدماء
تحرك الأنهار للبحار
تعلمت قراءة الأسرار
الليل والنهار
كتابها طائر الزمان
رسولها اللهفان^(٦٥)

ومهما يكن من أمر التحديد فى القافية فسوف يظل الشعر ذو القافية المتحدة

راسخ الجذور سامق الأغصان ، وسوف يظل التجديد محدودا ومبنيا على أساس التسهيل في فن الشعر ، ذلك التسهيل الذى يبقى على معالم قواعد الشعر وقوانينه ولا يحطمها ، حتى لا يخرج من دائرة الشعر .

وأخيرا أقول كما قال العقاد : ومن تجاربنا في تاريخ الشعر العربى يتبين لنا أن قواعد النظم عندنا مواتية للشاعر في كل تصرف يلجئه إليه تطور المعانى ، والتعبيرات في مختلف البيئات ، والأزمنة^(٦٥) .

المراجع

- ١ — ألوان — دكتور طه حسين . الطبعة الثالثة . القاهرة . ص ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .
- ٢ — الأدب العربى وتاريخه فى العصر العباسى — الجزء الثانى — الطبعة الثانية . القاهرة ١٩٣٧ ، ص ٣٧٥ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ .
- ٣ — اللغة الشاعره — عباد العقاد — القاهرة ص ٣٥—٣٩ ، ١٤٨—١٥٢ .
- ٤ — اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى — د. محمد مصطفى هدار . الطبعة الثالثة ١٩٨١ ، ص ٥٣٥ .
- ٥ — الصوت القديم الجديد — د. عبد اله الغزامى ، القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٨٦ ، ٨٧ .
- ٦ — اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى . ص ٥٧٢ .
- ٧ — موسيقى الشعر — د. ابراهيم انيس — الطبعة الثانية — ١٩٥٢ . ص ١٩٣ .
- ٨ — الصوت القديم الجديد ص ٩٩ ، ١٠١ .
- ٩ — دراسات فى النقد العربى الحديث ومذاهبه — د. محمد عبد المنعم خفاجى — القاهرة ص ١٨٥—١٨٦ .
- ١٠ — التجديد فى الأدب المصرى الحديث — عبد الوهاب حمودة — الطبعة الأولى — القاهرة ص ١٤٨ .
- ١١ — فى الأدب الأندلسى — د. جودت الركابى — الطبعة الرابعة — القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٢٩١—٢٩٢ .
- ١٢ — بلاغة العرب فى الأندلس — أحمد ضيف . الطبعة الثانية — القاهرة ١٩٣٨ ، ص ٢٢١ .

- ١٣ — الأدب العربى وتاريخه — جزء ثان — محمود مصطفى ص ٣٧٧ — ٣٨٠ .
- ١٤ — دار الطراز — ابن سناء الملك — دمشق ١٩٤٩ . ص ٣٣ — ٣٧ .
فى الأدب الأندلسى — د. جودت الركللى ص ٣٠ — ٣١ .
- ١٥ — الأدب العربى وتاريخه — جزء ثان — محمود مصطفى . ص ٣٧٨ .
التجديد فى الأدب المصرى الحديث ص ٤٨ .
- ١٦ — شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث — د. عبد الحى دياب — القاهرة
١٩٦٩ ، ص ٣٢٢ — ٣٢٣ .
- ١٧ — المرجع السابق ص ٣٢٠ — ٣٢٣ ، ٢٠٧ .
- ١٨ — موسيقى الشعر ، د. ابراهيم أنيس . ص ٢٦ .
- ١٩ — جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث — الطبعة الأولى — القاهرة ١٩٦٠ ،
ص ٥١٦ — ٥١٨ .
- ٢٠ — حركة التجديد الشعرى فى المنجر بين النظرية والتطبيق ، د. عبد الحكيم
بليغ ، القاهرة — ١٩٨٠ ص ٣٢٠ .
- ٢١ — التجديد فى شعر المهجر ، د. محمد مصطفى هدارة — القاهرة ١٩٥٧ ،
ص ١٧٩ — ١٨٠ .
- ٢٢ — حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق ، ص
٣٢٣ — ٣٢٤ .
- ٢٣ — موسيقى الشعر . ص ١٩٧ — ٢٠٢ .
- ٢٤ — دراسات نقدية — مصطفى السحرى — القاهرة ١٩٧٣ ، ص
١٥ — ٢٣ .
- ٢٥ — النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد — على يونس —
القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٣٢ — ٣٥ ، ٤٨ ، ٥٩ ، ٧١ ، ٨٥ .
- ٢٦ — تاريخ الأدب العربى العصر العباسى الأول ، د. شوق صيف — الضبعة
السابعة ١٩٧٨ . ص ١٩١ .

- ٢٧ — دار الطراز — ابن سناء الملك . ص ٣٢ .
- ٢٨ — اللغة الشاعرة ص ١٥٢ — ١٥٣ ، ١٥٤ .
- ٢٩ — المرجع السابق .
- ٣٠ — الشعر والشعراء — ابن قتيبة — القاهرة ١٩٦٣ . ص ٣٦ .
- ٣١ — معالم النقد الأدبي — د. عبد الرحمن عثمان — الجزء الأول — القاهرة ١٩٦٨ م ، ص ٩٩ .
- ٣٢ — العملة في صناعة الشعر ونقده ، ابن رشيق — الطبعة الثانية ١٩٥٥ — الجزء الأول ص ١٧٨ ، ١٧٩ .
- ٣٣ — رسالة الغفران . أبو العلاء المعري — تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن — الطبعة الرابعة — القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٣١٨ — ٣٢٠ .
- ٣٤ — العملة — الجزء الأول . ص ١٧٨ — ١٨٠ .
- ٣٥ — أهدى سبيل الى علمي الخليل — محمود مصطفى — القاهرة — الطبعة الخامسة عشر ١٩٧٦ . ص ١٥٤ — ١٥٥ .
- ٣٦ — اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري . ص ٥٧٦ .
- ٣٧ — تاريخ الأدب العربي — العصر العباسي الأول — د. شوقي ضيف — نقلا عن حياة الحيوان الكبرى للدميري ٩٦/١ .
- ٣٨ — تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني — د. ابراهيم أبو الخشب . ص ٢٣٥ ، ٢٣٧ .
- ٣٩ — اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري . ص ٥٧٧ .
- ٤٠ — تاريخ الأدب العربي — العصر العباسي الأول — د. شوقي ضيف ، ص ١٩٨ — ١٩٩ .
- ٤١ — الأدب العربي وتاريخه — جزء ثان — محمود مصطفى ، ص ٣٨١ — ٣٨٢ .

- ٤٧ — تاريخ الأدب العربى فى العصر العباسى الثانى — دكتور ابراهيم ابو الخشب . ص ٢٣٧ .
- ٤٨ — رسالة الغفران ص ٥٣٦ .
- ٤٩ — اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ص ٥٧٦—٥٧٧ ، ٣٨٤—٥٦٩ .
- ٥٠ — العمدة — الجزء الأول ص ١٨٠—١٨٢ .
- ٥١ — تاريخ الأدب العربى — العصر العباسى الأول — د. شوقى ضيف — ص ١٩٦ .
- ٥٢ — اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ص ٥٧٠ .
- ٥٣ — الأدب العربى وتاريخه — جزء ثانى — محمود مصطفى ص ٣٨١ ، دراسة نظرية تطبيقية فى علمى العروض والقافية — د. محمود بدوى محتون ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٦٨ .
- ٥٤ — دار الضراز ص ٣٠—٦٣ . فى الأدب الأندلسى — د. جودت الركائى ص ٣٨٥—٣١٠ .
- ٥٥ — أدب المهجر — عيسى الـ...رى — الطبعة الثانية — القاهرة ١٩٦٧ . ص ١١٧—٢٤٢ . ٢٥٤ .
- ٥٦ — شعراء الرابطة القلمية — د. نادره سراج ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٥٨—٢٥٩ .
- ٥٧ — أدب المهجر ، ص ٢٥٣ .
- ٥٨ — شعراء الرابطة القلمية ، ص ٢٦٠—٢٦١ .
- ٥٩ — التجديد فى شعر المهجر ، ص ١٨١—١٨٢ .
- ٦٠ — أدب المهجر . ص ٢٤٨ .
- ٦١ — حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق ، ص ٣٢٣—٣٢٤ ، ٣٢٦ .

- ٥٧ — الصوت القديم الجديد — ص ١٧ . شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث — ص ٢٠٨ .
- ٥٨ — شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث — ص ٢٠٩ — ٢١٢ .
- ٥٩ — التجديد في الأدب المصري الحديث — ص ٥٢ — ٥٣ .
- ٦٠ — جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث — ص ٢٠٥ — ٥٢١ .
- ٦١ — قضايا النقد الأدبي الحديث — د. محمد السعدى فرهود — القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٣٣ .
- ٦٢ — دراسات نقدية — مصطفى السحرى — ص ٣٣ — ٣٤ .
- ٦٣ — اتجاهات الشعر في القرن الثانى الهجرى ، ص ٥٨٢ .
- ٦٤ — النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد ، ص ٧٨ .
- ٦٥ — اللغة الشاعرة ، ص ١٥٤ .

رقم الإيداع ٦٣٢٣ / ٨٨

المصادر والمراجع

- ابراهيم عبد القادر المازنى — دكتور حمدى 'اسكوت ، دكتور مارسدن
جونز — القاهرة ١٩٧٩ م
- اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى — دكتور محمد مصطفى
هدارة — الطبعة الثالثة — بيروت ١٩٨١ م
- الأدب الأندلسى — دكتور أحمد هيكى — الطبعة الثانية — القاهرة
١٩٦٢ م
- الأدب العربى المعاصر فى مصر — دكتور شوق ضيف — الطبعة
السابعة — القاهرة ١٩٧٩ م
- الأدب العربى وتاريخه فى العصر العباسى — الجزء الثانى — محمود
مصطفى — الطبعة الثانية — القاهرة — ١٩٣٧ م — ١٣٥٦ هـ
- أدب المهجر — عيسى الناعورى — الطبعة الثانية — القاهرة ١٩٦٧ م
- الإرشاد الشافى على متن الكافى — محمد الدمنهورى — الطبعة الثانية —
القاهرة ١٩٥٧ م
- إعجاز القرآن — أبو بكر محمد بن الطيب الباقلانى — تحقيق السيد أحمد
صقر — الطبعة الرابعة — القاهرة — ١٩٧٧ م
- أعلام الشعر العربى الحديث — أحمد شوقى — أحمد زكى أبو شادى —
بشارة الخورى — دكتور محمد مندور ، دكتور عبد العزيز الدسوقى ،
أديب مروة — بيروت — ١٩٧٠ م
- الأغانى — أبو الفرج الأصفهاني — القاهرة ١٩٧٠ م
- ونسخة أخرى تحقيق مجموعة بإشراف محمد أبى الفضل ابراهيم — القاهرة
١٣٩٢ هـ ، ١٩٧٢ م ، ١٣٩٣ هـ — ١٩٧٣ م
- ألوان — دكتور طه حسين — الطبعة الثالثة — القاهرة — بدون تاريخ
- بلاغة العرب فى الأندلس — أحمد ضيف — الطبعة الثانية — القاهرة
١٩٣٨ م
- البارودى رائد الشعر الحديث — دكتور شوقى ضيف — الطبعة الثالثة —
القاهرة — ١٩٧٧ م

- العيون العامة على خبايا الرامزة — بدر الدين محمد بن أبى بكر
الدامينى — تحقيق الحسانى حسن عبد الله — الرياض — ١٩٧٣ م
- عيار الشعر — محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى — تحقيق الدكتور محمد
زغلول سلام — الإسكندرية — ١٩٨٠ م
- الغربال — ميشائيل نعيمة — القاهرة — ١٩٤٦ م
- فصول فى الشعر ونقده — دكتور شوق ضيف — القاهرة — ١٩٧١ م
- الفصول والغايات — أبو العلاء المعرى — الطبعة الأولى — القاهرة —
١٩٣٨ م
- فى الأدب الأندلسى — دكتور جودة الركابى — الطبعة الرابعة —
القاهرة — ١٩٧٥ م
- قضايا الشعر المعاصر — نازك الملائكة — الطبعة الخامسة — بيروت —
١٩٧٨ م
- قضايا النقد الأدبى الحديث — دكتور محمد السعدى فرهود —
القاهرة — ١٩٦٨ م
- قواعد الشعر — أبو العباس أحمد ثعلب — تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم
خفاجى — القاهرة — ١٩٤٨ م
- القوافى وما اشتقت ألقابها منه — أبو العباس محمد بن يزيد المبرد — تحقيق
وتعليق الدكتور رمضان عبد التواب — القاهرة — ١٩٧٢ م
- القافية فى العروض والأدب — دكتور حسين نصار — القاهرة —
١٩٨٠ م
- كتاب الصنائع — أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري — تحقيق على
محمد البجاوى ، ومحمد أبى الفضل ابراهيم — القاهرة — ١٩٥٢ م
- كتاب القوافى — القاضى أبو يعلى التنوخى — تحقيق الدكتور محمد عوفى
عبد الرؤف — القاهرة — ١٩٧٥ م
- ب. الكامل فى اللغة والأدب — أبو العباس محمد بن يزيد المبرد — تحقيق لجنة
من العلماء — القاهرة — ١٣٥٥ هـ

- لغة الشعر العربى الحديث — دكتور السعيد الورق — الإسكندرية — ١٩٧٩ م
- اللغة الشاعرة — عباس العقاد — القاهرة — بدون تاريخ
- محاضرات فى تاريخ الأدب فى العصر العباسى الأول — دكتور عبد اللطيف خليف — القاهرة — ١٩٦٨ م
- المدخل للنقد الأدبى الحديث — محمد غنيمى هلال — الطبعة الثانية — القاهرة — ١٩٦٢ م
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها — دكتور عبد الله الطيب المجنوب — الجزء الأول — القاهرة — ١٣٧٤ هـ — ١٩٥٥ م
- الجزء الثانى — بيروت — ١٩٧٠ م
- المصون فى الأدب — أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكرى — تحقيق عبد السلام محمد هارون — القاهرة — ١٤٠٢ هـ — ١٩٨٢ م
- معجم الأدباء — إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب — ياقوت الحموى — القاهرة — ١٩٣٦ م
- معالم النقد الأدبى — الجزء الأول — دكتور عبد الرحمن عثمان — القاهرة — ١٩٦٨ م
- مقدمة ابن خلدون — عبد الرحمن بن خلدون — الطبعة الثالثة — القاهرة — ١٣٢٠ هـ
- المقصورة فى الأدب العربى — دكتور أحمد الشرباصى — القاهرة — ١٩٦٩ م
- مقالات فى النقد الأدبى — دكتور محمد مصطفى هدارة — القاهرة — ١٩٦٥ م
- الممتع فى صنعة الشعر — عبد الكريم النهشلى القيروانى — تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام — الإسكندرية — ١٩٨٠ م
- من غاب عنه المطرب — أبو منتحر الشعلى — تحقيق الدكتور النبوى عبد الواحد شعلان — القاهرة — ١٤٠٥ هـ — ١٩٨٤ م

- مهذب الأغاني — محمد الخضرى — الطبعة الثانية — القاهرة — ١٩٢٦
- موسيقى الشعر — دكتور ابراهيم أنيس — الطبعة الثانية — القاهرة — ١٩٥٢ م
- موسيقى الشعر العربى — دكتور شكرى محمد عياد — القاهرة — ١٩٦٨ م
- موسيقى الشعر العربى أوزانه وقوافيه — دكتور محمد عبد المنعم خفاجى — بيروت — بدون تاريخ
- موسيقى الشعر عند شعراء أبولو — دكتور سيد البحراوى — القاهرة — ١٩٨٦ م
- الموشح — محمد بن عمران المرزبانى — تحقيق محب الدين الخطيب — الطبعة الثانية — القاهرة — ١٣٨٥ هـ
- الموازنة — الحسن بن بشر الأمدى — تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد — الطبعة الثالثة — القاهرة — ١٩٥٩ م
- ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب — السيد أحمد الهاشمى — بيروت — ١٣٩٩ هـ — ١٩٧٩ م
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب — المقرئ — القاهرة — ١٩٣٦ م
- النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد — على يونس — القاهرة — ١٩٨٥ م
- نقد الشعر — قدامة بن جعفر — القسطنطينية — ١٣٠٢ هـ .
- ونسخة أخرى تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى — الطبعة الأولى — القاهرة — ١٩٨٠ م
- الوساطة بين المتنبي وخصومه — على بن عبد العزيز الجرجاني — تحقيق محمد أبى الفضل ابراهيم ، وعلى البجاوى — القاهرة — ١٩٦٦ م
- الوسيط فى الأدب العربى وتاريخه — أحمد الإسكندرى ، مصطفى عنانى — القاهرة — ١٣٩٨ هـ — ١٩٧٨ م

— نيمية الدهر — الثعالبى — الطبعة الأولى — القاهرة — ١٩٧٩ م
— يسألونك — عباس محمود العقاد — لطبعة الثالثة — بيروت — ١٩٦٨

الدوريات :

— مجلة الرسالة — أحمد حسن الزيات — القاهرة
— مجلة الشعر — الثقافة والإرشاد القومى — القاهرة
— مجموعة الرابطة القلمية — نيويورك — ١٩١١ م

الدواوين والأعمال الشعرية :

— ابراهيم ناجى .

— الطائر الجريح — بيروت — ١٩٧٣ م
— ليالى القاهرة — بيروت — ١٩٧٣ م
— وراء الغمام — بيروت — ١٩٧٣ م

— أحمد زكى أبو شادى

— أطياف الربيع — القاهرة — ١٩٣٣ م
— أنين ورنين — القاهرة — ١٩٢٥ م
— زينب — القاهرة — ١٩٢٤ م
— الشفق الباكي — القاهرة — ١٩٢٦ م
— فوق العباب — القاهرة — ١٩٣٥ م
— الينبرع — القاهرة — ١٩٣٤ م

— أحمد شوقى

— ديوان شوقى — وثيق وسوس : شرح وبحث دكتور محمد الحامى —
القاهرة — بدون تاريخ

— الشوفيات — الطبعة الحادية عشرة — بيروت — ١٤٠٦ هـ — ١٩٨٦ م
— مجنون ليلى — القاهرة — بدون تاريخ
— مصدع كليوباترا — القاهرة — ١٩٧٤ م

إلياس فرحات

— أحلام الراعي — البرازيل — ١٩٥٢ م
— الحريف — البرازيل — ١٩٥٤ م
— ديوان فرحات — البرازيل — ١٩٣٢ م
— رباعيات فرحات — البرازيل — ١٩٥٤ م
— الربيع — البرازيل — ١٩٥٤ م
— الصيف — البرازيل — ١٩٥٤ م
— قال الراوى — بيروت — ١٩٦٥ م

إلياس قنصل

— الأسلاك الشائكة — الأرجنتين — ١٩٣١ م
— إلهام — الأرجنتين — ١٩٣١ م
— العبرات المنتهية — الأرجنتين — ١٩٣١ م

إيليا أبو ماضى

— تبر وتراب — بيروت — ١٩٦٠ م
— الجداول — بغداد — بدون تاريخ
— الحمائل — بغداد — بدون تاريخ
— ديوان أبى ماضى — بيروت — ١٩٦٧ م

— جبران خليل جبران

— الساعات والطرائف — بيروت — ١٩٥٠ م

— المجموعة الكاملة للإغاثات جبران خليل جبران العربية — تقديم ميخائيل
نعيمه

— حسن كامل الصيرفي

— صدى ونور ودموع — القاهرة — ١٩٦٠ م

— حافظ ابراهيم

— ديوان حافظ ابراهيم — تحقيق أحمد أمين ، أحمد الزين — القاهرة —
بدون تاريخ

— خليل شيبوب

— الفجر الأول — الإسكندرية — ١٩٢١ م

— خليل مطران

— ديوان الخليل — القاهرة — ١٩٤٨م — ١٩٤٩م

— الديوان المجهول — تحقيق وتعليق

أحمد حسين الطحاوى — القاهرة — ١٩٨٤ م

— رشيد أيوب

— أغاني الدرويش — نيويورك — ١٩٤٨ م

— الأيوبيات — نيويورك — ١٩١٦ م

— هي الدنيا — نيويورك — ١٩٣٩ م

— رشيد سليم الخوري .

— ديوان القروى — البرازيل — ١٩٥٢ م

— رياض المعلوف

— الأوتار المتقطعة

— القاهرة — بدون تاريخ

— زكى قنصل

— سعاد — ١٩٥٤ م

— شفيق المعلوف

— دمشق — ١٩٦٦ م

— بيروت — ١٩٢٣ م

— بيروت — ١٩٦١ م

— البرازيل — ١٩٤٩ م

— بيروت — ١٩٥١ م

— بيروت — ١٩٥٢ م

— حبات زمرد

— ديوان الأحلام

— سنابل راعوث

— عبقر

— لكل زهرة عبير

— نداء المجاديف

— شكر الله الجور

— بيروت — ١٩٦١

— بيروت — ١٩٧١ م

— البرازيل — ١٩٣٤ م

— البرازيل — ١٩٣٤ م

— أغاني الليل

— بروق ورعود

— ديوان الروافد

— المنقار الأحمر

— عبد الرحمن شكرى

ديوان عبد الرحمن شكرى — جمع وتحقيق وتقديم نقولا يوسف —

الإسكندرية — ١٩٦٠ م

— عباس محمود العقاد

— خمسة دواوين للعقاد	— القاهرة	— ١٩٧٣ م
— ديوان العقاد	— أسوان	— ١٩٦٧ م
— ما بعد البعد	— القاهرة	— ١٩٦٥ م

— عبيد بن الأبرص

— ديوان عبيد بن الأبرص — بيروت م

— ١٣٨٤ هـ —

— ١٩٦٤ م

— عقل الجر

— ديوان عقل — بيروت — بدون تاريخ

— فوزى المعلوف

— ديوان فوزى المعلوف	— بيروت	— ١٩٥٧ م
— على بساط الريح	— البرازيل	— ١٩٢٩ م

— قيصر سليم الخورى

— ديوان المدنى — البرازيل — ١٩٥٢ م

— محمود أبو الوفا

— ديوان محمود أبى الوفا — القاهرة — ١٩٧٨ م

— ميسعود سماحة

— ديوان مسعود سماحة

— نيويورك — ١٩٣٨ م

— معروف الرصافي

— ديوان الرصافي

— القاهرة — بدون تاريخ

مikhail نعيمة

— زاد المعاد

— القاهرة — ١٩٣٦ م

— سبعون

— بيروت — ١٩٦٠ م

— همس الجفون

— بيروت — بدون تاريخ

ندرة حداد

— أوراق الخريف

— نيويورك — ١٩٤١ م

— نسيب عريضة

— الأرواح الحائرة

— نيويورك — ١٩٤٦ م

— نعمة قازان

— معلقة الأرز

— البرازيل — ١٩٣٨ م

محتوى الكتاب

الموضوع	رقم الصفحة
إهداء	٣
مقدمة	٥
الفصل الأول .. التجديد فى الوزن	١٩-٩٥
عمود الشعر .. آراء للدكتور طه حسين .. محمود مصطفى ..	
العقاد .. الدكتور محمد هدارة .. الدكتور عز الدين إسماعيل ..	
الباحث .. فى الوزن .. والالتزام الموسيقى .. الخروج على الوزن فى ..	
العصر الجاهلى .. فى شعر عبيد بن الأبرص .. الأسود بن يعفر ..	
تنويع الأوزان .. عدى بن زيد العبادى .. المرقش .. عروة بن	
الورد .. استخدام الأوزان القصار فى الشعر الجاهلى .. المنخل	
اليشكرى .. مخالقات أبى العتاهية لقواعد العروض .. مسلم بن	
الوليد .. أبو نواس .. شعر التفعيلة الواحدة .. سلم الخاسر ..	
يحيى بن المنجم .. أبو نواس .. الأوزان الخفيفة فى الشعر فى العصر	
العباسى .. فى شعر أبى العتاهية .. وأبى نواس .. القصائد التى	
لاوزن لها فى شعر رزىن العروضى .. ديك الجن .. ابن السميدع ..	
الشعر الحر عند ابن دريد .. الأوزان الجديدة عند المولدين .. الفنون	
السبعة .. السلسلة .. الدوبيت .. القوما .. الزجل .. كان وكان	
الموالي .. الموشحات ، وألوان التجديد فيها .. تطور الشعر فى	
العصر الحديث ، ومحاولات التجديد فى الإطار الموسيقى ..	
البارودى .. شوقى والتجديد .. مدرسة الديوان المازنى .. رأى	
العقاد .. التجديد عند العقاد .. التجديد عند خليل مطران ..	
جماعة أبولو .. شعراء المهجر .. أصحاب الشعر الجديد .. وحدة	

التفعيلة .. نظام السطر .. التدوير .. رأى نازك الملائكة فى طريقة
الوزن فى الشعر الجديد .. استعمال الأضرب ذات الأوزان المختلفة ..
رأى بعض أصحاب الجديد فى التفعيلات المختلفة .. تنويع
التفعيلة .. محاولات بدر شاكر السياب .. رأى الدكتور عز الدين
اسماعيل فى مراحل تطور الموسيقى فى الشعر العرفى .. رأى العقاد
فى تيسير الأوزان .. رأى للباحث .

الفصل الثانى .. التجديد فى القافية

١٧٨-٩٦

معرفة العرب القافية .. رفض النقد الجاهلى عيوب القافية ..
النابعة .. بشر بن أبى خازم .. تنوع القافية .. القواديسى ..
المسط .. الاختلاف فى نسبة التسميط .. ألوان التسميط
وتسميته .. الخمسات .. رأى يوهان فك فى الدوبيت فى العصر
العباسى .. رأى ابن رشيق .. المزدوجات .. إهمال القافية عند أبى
العتاهية .. وأبى نواس ، ورزق العروضى .. الموشحات وألوان
التجديد فيها .. رأى فى تنوع القافية .. رأى فى التجديد فى الإطار
الموسيقى .. التجديد عند شوقى .. رأى دعاة التحديد فى
القافية .. الشعر المرسل عند عبد الرحمن شكرى ، والزهاوى ..
تنوع القافية والشعراء الذين اضطلعوا به .. الزهاوى .. الرصافى ..
التجديد عند خليل مطران .. التجديد عند مدرسة الديوان .. رأى
العقاد .. التجديد عند العقاد .. المازنى .. شكرى التجديد عند
شعراء أبولو .. ألوان التجديد عند شعراء المهجر .. ثورة أصحاب
الجديد على القافية .. آراؤهم والرد عليها .. نبذ القافية فى الشعر
الجديد .. رأى فى التجديد .

٢٢١-١٨٣

٢١١٠

٢٣٤

بحث ملامح التجديد فى موسيقى الشعر العربى

المصادر والمراجع

محتوى الكتاب

تم بحمد الله تعالى

1

1

1

1



0352871

To: www.al-mostafa.com

